G. E. Lessing

als Reformator der deutschen Literatur

dargestellt

von

Kuno Fischer.

Erster Theil.

Lessings reformatorische Bedeutung.
Minna von Barnhelm. Faust. Emilia Galotti.

Stuttgart.
Verlag der J. G. Cotta'schen Buchhandlung.
1881.

Druck von Gebrüder Kröner in Stuttgart.

Vorwort.

In wenigen Monaten, den 15. Februar 1881, wird das erste Jahrhundert seit dem Tode Lessings vollendet sein. Es bedarf keiner besonderen Feier, um das Gedächtniß dieses Mannes zu erhöhen, dem unsere Literatur ihre Erneuerung und den Weg zu ihrer Größe verdankt. Auf das Jahrhundert der Aufklärung ist das kritische Zeitalter gefolgt, dem Lessing als Führer und Muster bis zu dieser Stunde vorleuchtet.

Bei einem solchen Mann will die Anerkennung der Welt nicht blos eine ausgemachte, sondern auch in richtiger Würdigung gegründete Thatsache sein. Diese Einsicht suchen und fördern ist noch lange keine überflüssige Aufgabe. Jede falsche Ansicht, gleichviel ob ihr unverständige Bewunderung oder unverständiger Tadel zur Seite steht, trübt sein Gedächtniß. Und noch gibt es solcher Irrthümer genug.

zu ihrer Berichtigung beitragen und das Andenken Lessings durch die wahre Erkenntniß seiner Verdienste befestigen, erscheint mir als die würdigste Art, den Säculartag seines Todes zu feiern.

In welchem Sinn und innerhalb welcher Grenzen ich dazu meinen Beitrag in den folgenden Blättern zu geben versucht habe, erhellt aus ihrem Inhalt. Ich habe geflissentlich eine größere Ausdehnung vermieden. Das Werk besteht aus zusammengehörigen Vorträgen und Abhandlungen, die zum Theil in der Monatsschrift „Nord und Süd" (in den Jahren 1877 und 1880) zuerst erschienen sind. Was ich meiner Arbeit über Nathan vorauszuschicken habe, will ich am Eingange des zweiten Theiles bemerken.

Heidelberg, November 1880.

K. F.

Inhalt.

Erster Abschnitt.

Lessings reformatorische Bedeutung.

Zweiter Abschnitt.

Minna von Barnhelm.

Dritter Abschnitt.

Lessings Faust.

Vierter Abschnitt.

Emilia Galotti.

Lessings reformatorische Bedeutung.

I.

Die Reform der Literatur.

Es würde dem deutschen Patriotismus unserer Tage nicht wohl stehen, wenn wir in dem nationalen und politischen Selbstgefühl, welches das neue deutsche Reich mit sich gebracht hat, die Männer vergessen oder geringer anschlagen wollten, die uns das geistige Vaterland geschaffen haben, als das politische darniederlag; denn es ist der Besitz des ersten gewesen, der in unserem Volk die Sehnsucht nach der Erneuerung und Einigung des zweiten erhalten hat. Eine nationale Literatur, die auf der Höhe der Welt steht und die neidlose Bewunderung der anderen Völker mit Recht errungen hat, ist eine Macht, unvergänglicher selbst als die poli-

tische, dem neidischen Schicksal und dem Wechsel der Zeiten ausgesetzte Größe. So haben die Werke des hellenischen Geistes und des klassischen Alterthums überhaupt die Machtfülle seiner Reiche weit überlebt.

Nationale Thaten epochemachender Art reifen langsam und werden in allmählichem Fortgange vorbereitet, bis sich der Zeitpunkt erfüllt, der den Durchbruch des Neuen sicher und siegreich entscheidet: so unverkennbar, daß er die empfänglichen Gemüther des Zeitalters ergreift, so mächtig, daß ihn nichts mehr ungiltig und rückgängig machen kann. Ein solcher Durchbruch ist eine reformatorische That, durch viele angestrebt, durch den Entwicklungsgang der gesammten Nation bedingt, durch einen einzigen entschieden. Denn sie erfordert allemal die eminente persönliche Kraft. Ein Jahrhundert lang hatte die christliche Welt des Abendlandes nach einer Erneuerung und Umbildung ihres religiösen und kirchlichen Lebens getrachtet, bis im Anfange des sechzehnten Jahrhunderts die deutsche Reformation durchbrach und sich in dem gewaltigen Luther personificirte. Von den Anfängen des dreißigjährigen bis zu denen

des siebenjährigen Krieges hat unsere deutsche Literatur und Dichtung, ihrer glorreichen Vergangenheit fast vergessen, wieder nach einer nationalen Höhe gestrebt, bis endlich die zwischen unserem Leben und unserer Poesie aufgethürmten Schranken fielen und die Reformation auf diesem Gebiete sich Luft machte. Der Mann, durch dessen eminente persönliche Kraft diese That vollbracht wurde, ist Gotthold Ephraim Lessing, der Gegenstand dieser Darstellungen, die ein so gewaltiges und vielseitiges Thema innerhalb der gemessenen Grenzen unmöglich erschöpfen können und sich daher die Aufgabe gestellt haben, von einem dem nationalen Bewußtsein und der allgemeinen Bildung nächst gelegenen Gesichtspunkte aus die Bedeutung des Mannes zu schildern.

Wir sehen in ihm den Reformator unserer Literatur, insbesondere den unserer dramatischen Poesie und Lebensanschauung. Hätte Lessing nicht die Kraft gehabt, auf den Brettern, welche die Welt bedeuten, das Bild des Lebens umzuwandeln und von hier aus dem Körper der Zeit den Spiegel vorzuhalten, so würde er auch nicht auf den Gebieten der wissenschaftlichen und gelehrten Literatur,

dem ästhetischen, philosophischen, theologischen u. s. f., jene Stärke besessen haben, die jede seiner Spuren, wo er nur auftrat, unvertilgbar gemacht hat. Denn es kommt in der Reformation geistiger Objecte nicht blos auf das an, was man sagt und lehrt, sondern wie man es sagt, auf den persönlichen Charakter voller Klarheit und Energie, der jedes Wort durchdringt und demselben die unwiderstehliche Kraft mittheilt; auch ist es noch nicht genug, daß man auf die beste Art erklärt und vorschreibt, wie die Dinge geschehen sollen und umzugestalten sind: man muß selbst Hand an das Werk legen und thun, was man sagt. Das thatlose Wort bewegt die Dinge nicht von der Stelle. Die Reformation des Dramas will nicht blos in der Aesthetik und in der Lehre von der Dichtkunst, sondern auf der Bühne selbst geschehen; wer hier umgestaltend wirken soll, muß neue Dramen hervorbringen, neue Lebensanschauungen in diesem mächtigsten und populärsten aller Kunstwerke verkörpern. Dies vermochte und that Lessing. Es ist leicht zu sagen, welche seiner dramatischen Dichtungen diese reformatorische Bedeutung haben: die nationalen und populären, die jedermann kennt, die unvergessenen und unvergeß-

lichen, die im Geiste unseres Volkes ein festes, unentbehrliches Besitzthum geworden sind und in ihm fortleben und fortwirken werden, so lange es athmet. Es sind die Stücke, in denen unsere neuen und nationalen Zeit- und Lebensanschauungen in der Form des Lustspiels, des Trauerspiels, des „dramatischen Gedichts“ sich ausgeprägt haben: Minna von Barnhelm, Emilia Galotti und Nathan der Weise.

Als ich mir nun die Aufgabe stellte, Lessings Bedeutung von einem, dem nationalen Gefühl und der allgemeinen Bildung nächst gelegenen Gesichtspunkte aus zu schildern, konnte es mir nicht zweifelhaft sein, welche Themata ich ergreifen müßte, um nicht blos ein abgerissenes Stückwerk zu geben. Lessing hat seine nationalen Wirkungen hauptsächlich durch seine dramatischen Dichtungen errungen: durch die drei, die ich genannt habe, und deren jede in ihrer Art einen reformatorischen Charakter trägt. Darum muß ich vor allem Lessings reformatorische Bedeutung in unserer Literatur überhaupt ins Auge fassen: die Epoche, die ihn geweckt hat, die Kräfte, welche zum Durchbruch erforderlich und in ihm vereinigt waren.

II.

Lessing und Kant.

Jedes reformatorische Werk ist die Lösung einer Zeitaufgabe, einer solchen, die den Gang der Dinge unterbricht, die Zeiten scheidet, die herkömmlichen und ausgelaufenen Richtungen abschließt, neue eröffnet und die vorhandenen Bildungsformen dergestalt umwandelt, daß, um es kurz und treffend zu sagen, die Natur der Sache wie neugeboren aus der Natur des Menschen hervortritt.

Auf die religiöse Natur und den Ursprung des Christenthums, auf seine geschriebenen Urkunden in der Bibel und die ungeschriebenen im menschlichen Herzen stützte sich unsere kirchliche Reformation. Als ein Jahrhundert später die Zeit zur Begründung einer neuen Philosophie gekommen war, forderte man die unbefangene vorurtheilsfreie Erkenntniß der Dinge durch die menschliche Vernunft und die freie Selbstthätigkeit ihrer Kräfte: die richtige Sinneswahrnehmung und das klare Denken. Dort sollte der religiöse Glaube, hier die natürliche Erkenntniß aus ihren ursprünglichen und einfachen

Bedingungen erneuert und gleichsam wiedergeboren werden. In dieser Art normaler Herstellung lag die reformatorische That. Nachdem sie geschehen und in ihren Folgen ausgeführt war, mußte eine neue Aufgabe eintreten: die Prüfung jener Grundlagen, auf die sich in dem einen Fall die Reformation der Kirche, in dem anderen die der Philosophie gegründet hatte; dort sollten die Quellen des Glaubens, hier die der Philosophie untersucht werden. So geschah es. Die letzte Epoche der Philosophie — die größte, die sie seit Sokrates erlebt hat, — besteht in dieser Untersuchung und Entdeckung. Unsere natürlichen Vernunftvermögen sind die einzigen Quellen menschlicher Erkenntniß: sie sollen nicht Größeres leisten wollen als sie leisten können, sonst wird die Wahrheit verfehlt und unechte Vorstellungen zu Tage gefördert. Daher mußten unsere Vernunftkräfte, jede in ihrer Eigenart, Leistungsfähigkeit und Tragweite, sorgfältig geprüft und ausgemessen werden, damit man wisse, worin das Vermögen der menschlichen Natur besteht: ihr Erkenntniß- und Wahrheitsvermögen. Diese Prüfung nannte man die Kritik der Vernunft; der Denker, dem die Philosophie diese große Er-

leuchtung verdankt, die ihre Wege bis heute gelenkt hat, war Immanuel Kant.

Zu den Vermögen der menschlichen Natur gehört auch die Einbildungskraft, die Schöpferin der Schönheit und Kunst. Wie sich die Wahrheit und ihre verschiedenen Arten — die mathematische, physikalische, historische, sittliche — mit einem Worte die besonderen Wissenschaften zu unserem Erkenntnißvermögen verhalten, so verhalten sich die verschiedenen Arten der Schönheit und Kunst zu den Mitteln und Organen unserer Einbildungskraft. Was nacheinander geschieht, die Zeitfolge der Empfindungen und Leidenschaften, der Begebenheiten und Handlungen, läßt sich von Seiten der Kunst poetisch durch das Lied, Epos und Drama vergegenwärtigen, aber nicht ebenso plastisch oder malerisch in der Totalanschauung einer oder mehrerer Gestalten vorstellen, die unserer Einbildung zugleich einleuchten. Ebenso wenig läßt sich ein solches Bild in eine Beschreibung durch Worte verwandeln, ohne die volle und eigenthümliche Kraft seiner ästhetischen Wirkung einzubüßen. Es ist zu fürchten, daß die Nichtbeachtung der natürlichen Grenzen unserer Anschauungs- und Einbildungsvermögen in dem

Gebiete der Schönheit und Kunst ähnliche Verwirrungen und unechte Vorstellungen zur Folge haben wird, als die Nichtbeachtung der Grenzen und Bedingungen unserer Erkenntnißvermögen in dem Gebiete der Wahrheit und Wissenschaft. Die Kunst kann ebenso kritiklos handeln, als die Philosophie. Daher müssen beide nach der Richtschnur der menschlichen Natur ihre Kräfte prüfen und brauchen, um echte Wahrheit und echte Schönheit hervorzubringen. Hieraus erleuchtet sich die Parallele zwischen einer solchen Vernunftkritik und einer solchen Kunstkritik: zwischen Kant, der die Erkenntnißvermögen schied, indem er die Grenzen des sinnlichen und intellectuellen feststellte, und Lessing, der in seinem Laokoon „die Grenzen der Malerei und Poesie" aus dem Wesen beider Kunstarten, aus den Elementen der plastischen und poetischen Einbildungskraft darlegte. Diese Aehnlichkeit zwischen Kant und Lessing ist so sprechend, der Laokoon unter den Werken des letzteren so bedeutungsvoll und hervorragend, daß wir sogleich erkennen, wie in dem Reformator unserer Literatur der kritische Scharfsinn eine ebenso unentbehrliche und berufene Kraft sein mußte, als das poetische Vermögen. Lessings

reformatorischen Charakter richtig würdigen, heißt einsehen, wie diese beiden Factoren in ihm vereinigt waren: der kritische Kopf und der Dichter.

Es giebt eine Kunst, welche die Alten die königliche genannt haben: die des Herrschens. Auch sie kann ohne Einsicht, ohne Kritik geübt werden nach dem »bon plaisir« des gekrönten Individuums, das in seiner Macht nur die Mittel seines Genusses und in seiner Person den Staat sieht. In der fürstlichen Stellung den großen menschlichen Beruf, in der fürstlichen Macht die Aufgabe des höchsten Staatsdienstes erkennen: das ist die kritische Einsicht auf dem Thron, die den echten Herrscher vom unechten scheidet. Ein solcher Meister der königlichen Kunst war Friedrich der Große. Unter den Söhnen seines Zeitalters sind auf dem Gebiete des deutschen Geistes jene beiden kritischen Köpfe, welche die Kunst des Dichtens und Denkens durchschaut und gelenkt haben, die mächtigsten gewesen: Kant und Lessing. Ohne Friedrich wäre Preußen, ohne Lessing die deutsche Poesie und Literatur, ohne Kant die deutsche Wissenschaft nicht geworden, was sie sind: Großmächte. Es war ein sinnvoller Gedanke des Bildhauers Rauch, daß er am Friedrichs-

monumente in Berlin mit den siegreichen Feldherren auch die siegreichen Denker des Zeitalters feiern wollte und in dieser Absicht Lessing und Kant zusammenstellte, als ob sie einander begegneten.

III.

Die deutsche Reformation und Renaissance.

Die Aufgabe, die Lessing im Felde der deutschen Literatur vorfand, wurzelt im Zeitalter der deutschen Reformation. Unsere alte Literatur war abgelebt und eine neue, nationale, dem Zustande der Weltcultur entsprechende konnte, abgesehen von der folgereichen That der deutschen Bibelübersetzung und dem evangelischen Kirchenliede, aus der Epoche Luthers nicht hervorgehen. Um eine neue national gesinnte Weltdichtung zu erzeugen, war die Reformation durch zwei Bedingungen gehindert: einmal blieb sie durch ihre nächsten Aufgaben zu sehr auf das Gebiet der religiösen, kirchlichen, theologischen Interessen eingeschränkt und mußte sich daher in ihrem Fortgange mehr und mehr den bewegenden Weltmächten entfremden; dann hatte sie durch ihre unvermeidlichen Folgen die deutsche Nation in zwei einander feind-

liche Bekenntnisse und Kirchen gespalten, ja aus ihrem eigenen Schoße selbst neue Glaubenszwistigkeiten erzeugt, welche die innere Zerklüftung unseres Volkes vergrößert und die Widerstandskraft der Reformation geschwächt haben. Darum hat die letztere in ihrem eigenen Zeitalter nicht vermocht, die deutsche Literatur von Grund aus zu erneuen, sie mußte es der Zukunft überlassen, diese durch ihre Epoche geforderte Aufgabe zu lösen.

Doch erlebte auch die Literatur in Deutschland eine gleichzeitige und nothwendige Umbildung, die nicht von der religiösen Reformation, sondern von dem veränderten Stande der Weltcultur ausging: von jener Wiedergeburt des Alterthums und der Belebung der Alterthumsstudien, die Renaissance genannt wird und an die Stelle der kirchlichen Erziehung und Bildung die humanistische treten ließ, mit der neue Gegenstände der Forschung, neue Vorbilder des Geschmackes und der Phantasie, neue Aufgaben und Formen der Dichtung emporkamen. Die Humanisten wurden die Poeten des Zeitalters; die deutschen Humanisten wurden neulateinische Poeten, denen es in der Zeit der Erhebung, im Aufschwung der gewaltigen Epoche nicht

an großen und nationalen Gegenständen, nicht an Begeisterung und Genie gefehlt hat, die aber in der Zeit der Ermattung, die das sinkende Jahrhundert mit sich brachte, nichts übrig behielten als die Virtuosität der Nachahmung. Statt der nationalen Dichtung, die aus den innern Mächten des Volkslebens entspringt, zeigte sich eine gelehrte Kunstdichtung, die zuletzt nur noch in gelehrten Kunststücken bestand und ihre größten Verdienste im Umfange ihrer Belesenheit, in dem Reichthum der Reminiscenz und der geschickten Technik der Verse erblickte. Je länger je weiter mußte sich eine solche Dichtung von der Art des Volkes entfernen. Das Volk sprach deutsch, seine Dichter redeten lateinisch und von Dingen, die das Volk nie empfunden und erlebt hatte, die Dichter selbst nur durch künstliche Schulzucht. Eine neue Kluft hatte sich aufgethan zwischen der gelehrten Dichtung und dem ungelehrten Volk. Die Reformation war deutsch, aber ohne das Vermögen, den Geist der Dichtung zu beleben; die Renaissance betrieb die Cultur der Poesie, aber sie war nicht deutsch; doch waren beide Epochen zur Erneuerung unserer Literatur durchaus nothwendig und unentbehrlich: die

Reformation durch die Geistesfreiheit, die ihr zu Grunde lag, die Renaissance durch die Geistesbildung, die sie besaß und mittheilte. Aber es dauerte lange, bis beide Saaten auf dem Felde der deutschen Literatur gereift waren. Die Entwicklung, die uns zum Ziel führte, ging nicht die gerade Linie, sondern nahm den weitesten Umweg. Zwischen dem griechischen Alterthum und uns stand das römische, zwischen diesem und uns standen die romanischen Nationen: die Italiener, Spanier, Franzosen; die Renaissance war von Geburt italienisch, zu uns kam sie aus der Fremde; die nächsten Erben des römischen Alterthums waren die Völker der romanischen Sprachen, deren Bildung und Lebensanschauung in den überlieferten Formen der alten Kunst ihren leichten und naturgemäßen Ausdruck fanden. Zwischen den romanischen Nationen und uns stand das uns nächstverwandte englische Volk, das mit seiner germanischen Eigenart die romanischen Bildungsformen durchdrungen, die Reformation und die Renaissance in sich aufgenommen und auf seine Art national gemacht hatte. Dies ist der weite Umweg, den der Gang des deutschen Geistes nehmen mußte, um von der Reformation

der Kirche zur Reformation der Poesie zu gelangen, wir sind durch die Schule des griechischen und römischen Alterthums, durch die der romanischen Literaturen, durch die der englischen zu uns selbst gekommen. Die neulateinische Renaissance war das erste Stadium, die Vorbilder der italienischen, spanischen und besonders der französischen Dichtung das zweite, der Einfluß der englischen Literatur das dritte; dann folgte die entscheidende That: der Durchbruch zur eigenen Originalität. Auf diesem Punkte steht Lessing.

IV.

Dichterschulen. Poetik und Poesie.

Es ist der Weg der Tradition, der Vorbilder, der Schule, auf dem wir allmählich fortgeschritten sind von Luther zu Lessing; es hat über zwei Jahrhunderte gewährt, bis dieser Weg vollendet war. Im Uebergange vom sechzehnten zum siebzehnten Jahrhundert gab es ein Menschenalter, während dessen die deutsche Sprache in der Dichtung so gut wie verstummt war. Der Zeitpunkt, wo sie wieder zu reden begann und statt lateinischer Verse deutsche

zu machen versuchte, gilt als der Anfang unserer neuen Literatur: es war nicht Poesie, sondern „Poeterei“, eine neue, der antiken Metrik abgelernte Verskunst, womit in dem ersten Stadium des dreißigjährigen Kriegs Martin Opitz diese dürftige Epoche entschieden hat.

Die sogenannten schlesischen Dichterschulen bezeichnen im Großen und Ganzen die Entwicklung und den Charakter der deutschen Literatur während des siebzehnten Jahrhunderts; sie ist nie elender, schülerhafter, kümmerlicher gewesen als in dieser jammervollen Zeit, worin das deutsche Volk dem schrecklichsten aller Kriege erlag und in seiner Widerstandskraft gebrochen daraus hervorging. Unter den europäischen Culturvölkern hatte unsere Literatur damals den niedrigsten Stand, sie glaubte in der Verskunst auch die Dichtkunst zu besitzen, und „der nürnberger Trichter“ lehrte, wie sie in wenigen Stunden einzugießen sei. Ohne eigenen bewegenden Inhalt, ohne Tiefe und Reichthum der Seele, wie es die schülerhafte Art mit sich bringt, mußten diese Dichter an sich und ihren Werken alle die Untugenden, alle die Armseligkeiten darstellen, die man jederzeit an Schülern beobachten

kann, die, innerlich noch unentwickelt und unerfüllt, Gedichte machen wollen und im erkünstelten Ausdrucke, in der blühenden Diction, im gedunsenen Stil, in der erschnappten Phrase glauben die Sache zu haben. Der Schwulst der zweiten schlesischen Dichterschule ist sprichwörtlich geworden. Aus solchen Zeugungskräften konnte nur eine solche Mißgeburt hervorgehen. Erschien es doch wie eine wohlthätige Gegenwirkung, als gegen die Wassersucht jener Dichter die sogenannten Wasserpoeten auftraten, die wenigstens nur die ganz gemeine Prosa reimten. Wir wissen wohl, daß auch in dieser Zeit des Elends die poetische Kraft in unserem Volk nicht völlig erstickt war, daß sie in der religiösen und kirchlichen, in der satirischen und epigrammatischen Dichtung, vor allem in dem Roman des Simplicissimus, der in seiner Schilderung selbsterlebter Zeit- und Sittenzustände einer Oase in der Wüste glich, sich noch regte; aber diese vereinzelten Erscheinungen reichten nicht hin, den Gang der Literatur zu ändern.

Als das achtzehnte Jahrhundert begann, hatte die deutsche Literatur noch nicht die Reife und Mündigkeit erreicht, mit der die Schulzeit endet, sie blieb noch auf der Bank, aber sie kam aus einer

schlechten Schule in eine bessere und machte für ihren damaligen Bildungszustand einen wirklichen Fortschritt, als der Leipziger Professor Gottsched sie in die Lehre nahm. Dieser Mann war der Präceptor, dessen sie bedurfte und der mit fast unbestrittenem Ansehen das Jahrzehnt von 1730—1740 beherrscht hat. So einleuchtend seine Verdienste sind, wenn man von Hofmann und Lohenstein herkommt, so einleuchtend ist seine Nichtigkeit, wenn man von der Höhe Lessings oder Goethes auf ihn herabsieht. Ließe sich eine nationale Literatur fabriciren oder wie ein ordentlicher Hausstand regeln und einrichten, indem auf der einen Seite verbrauchter und unnützer Hausrath abgeschafft, auf der anderen nöthiger und nützlicher Vorrath gesammelt und angeschafft wird, so würde sich Gottsched dieses Verdienst in Deutschland, insbesondere um das deutsche Theater erworben haben, denn in diesem Sinne hat er gehandelt. Er nahm die deutsche Zeitphilosophie zu seiner Richtschnur, die „Wolfische“, worin die Lehre unseres großen Leibniz nicht mehr lateinisch und französisch, sondern deutsch sprach, und zwar ein reinliches correctes Deutsch, worin jeder Gedanke, auch der selbstver-

ständlichste, mit unbarmherziger Deutlichkeit bewiesen und vorgetragen wurde. Hier war die Philosophie wirklich so, wie sie Mephistopheles schildert: „Da lehret man euch manchen Tag, daß, was ihr sonst auf einen Schlag getrieben, wie Essen und Trinken, frei, Eins! Zwei! Drei! dazu nöthig sei.“ In dieser Gedankenfabrik ging alles regelrecht zu; auch in der Poesie sollte alles nach Regeln gehen, nach lehr- und lernbaren, die auszubilden Gottsched zu seinem Geschäft und Werk machte. Darin bestand seine „kritische Dichtkunst“. Richtig denken heißt nach der Regel denken. Richtig dichten heißt nach der Regel dichten. Nimm einen moralischen Lehrsatz, ersinne dazu eine allgemeine Fabel, suche zu dieser in der Historie berühmte Leute, denen Aehnliches begegnet ist, bringe das Ganze in eine Handlung, theile sie in fünf Stücke, die ungefähr gleich groß sind: da hast du das Recept zu einer richtigen Tragödie! Das regelmäßigste Drama ist das mustergiltigste. Nach den Alten haben diese Kunst die Franzosen, vor allen der große Corneille, am besten verstanden, sie sind unsere nächsten und lehrreichsten Vorbilder, nach deren Richtschnur das deutsche Theater umzugestalten ist: daher die Abschaffung

der Singspiele und Harlekinaden, die Sammlung vorräthiger deutscher Stücke, die Anschaffung regelmäßiger Dramen durch Uebersetzungen und eigene Fabrikation. Als nachzuahmendes Vorbild für die Tragödie empfahl der Verfasser der kritischen Dichtkunst Sophokles und sich. Unter der Herrschaft der Regel und fremder, besonders französischer Vorbilder begründete Gottsched die Reform der deutschen Literatur und Bühne; in dieser Absicht entfaltete er eine große Betriebsamkeit, bei der alles ruhig und geschäftlich zuging, wie in einer wohleingerichteten Wirthschaft, ohne alle Erschütterungen der Phantasie und des Herzens. Die Poetik will die Poesie regieren und machen. Das war sein Standpunkt und Irrthum. Sein Verdienst bleibt, daß er die Aufgabe der Reform auf die Tagesordnung der deutschen Literatur gebracht hatte.

Nach Regeln und Vorschriften läßt sich fabriciren und wirthschaften, aber nicht dichten, so wenig wir nach Regeln empfinden und leidenschaftlich erregt werden, lieben und hassen, freudig und traurig sein können. Unsere Gemüthsbewegungen haben ihre Regeln und Gesetze, die man erkennt, wenn man ihren Ursprung durchschaut, aber sie entstehen

nicht aus Regeln. Dasselbe gilt von der Dichtung. Darum war der Versuch, den Gottsched zur Reform der deutschen Literatur unternommen hatte, von Grund aus verfehlt. Man erzählt von einem Prinzenerzieher, der seinem Zögling verschiedene Vorschriften gab und unter anderem zur Pflicht machte: „Prinz, Sie müssen sich auch manchmal amüsiren!“ Eines Tages, als der Prinz mit seinen Kameraden spielte und lustig war, frug er den Lehrer: „Amüsire ich mich jetzt?“ — Ein solcher Prinzenerzieher war Gottsched, ein solcher Prinz die deutsche Literatur, die ihm gehorchte. Wäre es nach dem Leipziger Präceptor gegangen, so hätten die Dichter bei ihm und seiner Poetik anfragen müssen, nicht blos ob sie diese oder jene Empfindung haben dürfen, sondern ob sie dieselbe wirklich haben?

Die Zeit mußte kommen, wo Gottscheds Irrthum der Welt einleuchtete und die deutsche Poesie aufhören wollte, in die Schule zu gehen; dieser Zeitpunkt mußte sehr bald kommen, denn durch Gottscheds Dictatur war sein Irrthum dergestalt zu Tage gefördert, daß er in die Augen sprang. Auch darin besteht ein Verdienst dieses Mannes,

freilich ein ungewolltes, denn die Dinge in der Welt müssen offenbar werden, um gerichtet zu werden. Es mußte sich zeigen, daß aus dem Standpunkt und mit den Mitteln der Lehre Gottscheds die Poesie weder erzeugt noch verstanden werden konnte.

Den Anfang der besseren Einsicht machten die Schweizer. In dem Jahre, wo Friedrich den preußischen Thron bestieg, entzündete sich der bekannte Streit zwischen dem Leipziger Akademiker und den Züricher Professoren Bodmer und Breitinger. Die Phantasie geht nicht nach Regeln, die man ihr vorschreibt, sondern nach den Bedürfnissen, die sie empfindet, nach den Wirkungen, die sie erlebt und die sie erquicken: sie will ergriffen, gefesselt, erfüllt werden. Daher begehrt sie gewaltige, ungewöhnliche, wunderbare Vorstellungen und erhabene Bilder; die Poesie soll nicht regelrecht, sondern phantasiegemäß wirken, die Dichter sollen einen ähnlichen Zauber auf unsere Einbildungskraft ausüben als die Maler durch ihre farbenreichen Gestalten: dies war die neue Lehre, die Bodmer in seiner Schrift vom Wunderbaren, Breitinger in seiner kritischen Dichtkunst verkündeten, und die den Streit mit Gott-

sched hervorrief, dessen abschätziges Urtheil über Milton schon gezeigt hatte, wie wenig er im Stande war, die eigenthümliche Großheit dieses englischen und religiösen Dichters zu würdigen.

V.

Hagedorn und die Anakreontiker. Klopstock und Wieland.

Auch die Schweizer waren keine Dichter. Der Streit zwischen ihnen und Gottsched bewegte sich noch innerhalb der Poetik, die ihre Rechnung ohne den Wirth machte; es handelte sich um die Herrschaft oder Nichtherrschaft der Regel in der Poesie, um diese theoretische Frage, in der die Schweizer gleichsam die Grundrechte der Phantasie en bloc vertheidigten. In diesem Punkte lag die Stärke und der Sieg ihrer Sache, wenn die Kraft erschien, die durch eine gewaltige dichterische That diesen Sieg ausmachte und dem bloßen Gerede über Poesie ein Ende setzte. Denn die Poetik ohne Poesie ist so gut Scholastik als die Theologie ohne Religion.

Die Sache war so weit gekommen, daß den

nächsten Schritt nur ein geborener Poet thun konnte, an dem Gottsched zu Schanden wurde, und in welchem die Schweizer erfüllt sahen, was sie verkündet hatten, ein Poet, der ihnen zurufen konnte: „ich habe gethan, was ihr nur maltet!" Das Vorspiel auf dem Theater unserer neuen Literatur war zu Ende und der Moment da, wo der Genius der deutschen Poesie empfand, was im Vorspiel zum Faust Goethe zuletzt den Director sagen läßt: „Der Worte sind genug gewechselt, laßt mich auch endlich Thaten sehen!"

Der Poet, dem man entgegenharrte, erschien in dem jugendlichen Fr. Gottl. Klopstock; die Thaten, wodurch er die Herzen bezwang, waren die ersten Gesänge seines Messias und seine Oden. Ein ergreifender, geweihter Moment, in dem er auftrat! Seit so langer Zeit war es zum ersten Mal, daß die großen, nie alternden Empfindungen wieder mit deutscher Urgewalt aus der Fülle des Herzens hervorbrachen und mit der Kraft unserer Heldensprache redeten. Um Religion, Natur, Vaterland, Freundschaft und Liebe so zu empfinden, diese Gefühle so auszusprechen, wie Klopstock vermocht hat, dazu gehörte mitten in einer noch gedrückten und beengten

Zeit eine bewunderungswürdige Stärke und Erhabenheit der Seele. Diese mächtigen und empfindungsreichen Themata hat Klopstock entfesselt, in seinen Gesängen ausströmen lassen, von ihrer verkümmerten Existenz in elenden Romanen und Reimereien erlöst. Lohensteins „großmüthiger Feldherr Arminius oder Hermann mit seiner durchlauchtigsten Thusnelde“ und Klopstocks Ode:

Ha! dort kommt er mit Schweiß, mit Römerblut,
Mit dem Staube der Schlacht bedeckt! so schön war
Hermann niemals! So hat's ihm
Nie von dem Auge geflammt.
Komm! ich bebe vor Lust! reich mir den Adler
Und das triefende Schwert! Komm', athm' und ruh hier
Aus in meiner Umarmung
Von der zu schrecklichen Schlacht.

Die erhabenen Gefühle, die unsere Seele beflügeln und emportragen, sind einander verwandt, sie sind in keinem Dichter so geschaart und durch ihre wechselseitige Anziehungskraft gegenwärtig als in Klopstock; eines ruft gleichsam das andere. Die Freude an einer herrlichen Landschaft weckt in ihm eine Reihe freudiger, erhebender, aufjauchzender Empfindungen, die sich wie im Sturm seines Ge-

müths bemächtigen; im Anblicke des Züricher Sees fühlt er sich erweitert, fortlebend in der Sympathie der Nachwelt, und mitten in dem Jubelgesang seiner Freude an der erhabenen Natur feiert er die Unsterblichkeit menschlicher Größe:

Reizvoll klingt des Ruhms lockender Silberton
In das schlagende Herz, und die Unsterblichkeit
Ist ein großer Gedanke,
Ist des Schweißes der Edlen werth!

Diese Unsterblichkeit ist ihm geworden. Wie er in seiner Ode es ersehnt, hat er „durch der Lieder Gewalt“ fortgewirkt und ist „mit der Entzückung Ton oft beim Namen genannt worden“. Erinnern wir uns jener schönen Stelle im Briefe Werthers, worin er sein erstes Zusammensein mit der Geliebten schildert, den ländlichen Tanz und die Sommernacht nach dem Gewitter. „Wir traten ans Fenster. Es donnerte abseitwärts, der herrliche Regen säuselte auf das Land und erquickender Wohlgeruch stieg in aller Fülle einer warmen Luft zu uns auf. Sie stand auf ihren Ellenbogen gestützt, ihr Blick durchdrang die Gegend, sie sah gen Himmel und auf mich, ich sah ihr Auge thränenvoll, sie legte ihre Hand auf die meinige und sagte:

Klopstock! Ich erinnerte mich sogleich der herrlichen Ode, die ihr in Gedanken lag, und versank in den Strom der Empfindungen, den sie in dieser Losung über mich ergoß."

Es giebt zwei Gedichte Schillers, die mir unwillkürlich das Bild Klopstocks hervorrufen. Der deutsche Pegasus lag im Joch, er entfaltete sein Schwingenpaar, als dieser Jüngling ihn berührte, und stieg empor zu den blauen Höhen. Klopstock war der Dichter der erhabenen Empfindung, des lyrischen Aufschwungs, durch seinen Genius nicht zur epischen, noch weniger zur dramatischen Poesie berufen. Als er das Gedicht vom Messias unternahm, hatte er sich zweimal geirrt: in der Wahl des Stoffes und in seinem Talent; es war die Folge dieses doppelten Fehlgriffs, daß ein Vierteljahrhundert verging, bis er sein Epos mühselig zu Ende gebracht hatte. Das Bild der Welt und des vollen Menschenlebens kann uns nur der epische und am wirkungsvollsten der dramatische Dichter geben. Klopstock war kein Weltdichter; der Zug seiner Natur ging nach den blauen Höhen. Ich wüßte keinen unserer neueren Poeten, der so wie er die Frage herausfordert: „Wo warst Du denn,

als man die Welt getheilet?" — keinen, der so wie er antworten dürfte:

> Ich war, sprach der Poet, bei dir!
> Mein Auge hing an deinem Angesichte,
> An deines Himmels Harmonie mein Ohr,
> Verzeih dem Geiste, der, von deinem Lichte
> Berauscht, das Irdische verlor.

Wenn er einer Verzeihung bedarf, so ist es diese, und niemand hat über Klopstocks Größe und Mängel richtiger geurtheilt, als Schiller selbst in seiner unvergleichlichen Charakteristik, des „sentimentalischen Dichters". Es ist nöthig, unserer Zeit die richtige Würdigung Klopstocks wieder einzuprägen, da wir mehr als einmal bei beachtungswürdigen Männern verkehrten Urtheilen begegnet sind, die Klopstock zu den literarischen Curiositäten rechnen und völlig vergessen haben, welche Seelen- und Phantasiestärke dazu gehört, um den Staub der Empfindungen abzuschütteln und die erhabenen Vorstellungen rein und gewaltig hervorzubringen.

Freilich konnte von einem solchen Dichter eine durchgreifende Reform unserer Literatur nicht ausgehen: dazu fehlte ihm der Umfang der poetischen Kraft und das Verständniß der Aufgabe selbst.

Wie sehr ihm die letztere Einsicht gebrach, haben die Neuerungen bewiesen, die er in seiner späteren Zeit einführen wollte und die eben so viele Verirrungen waren. Auch unter den Dichtern, die sich von Gottsched unabhängig gemacht hatten und unbekümmert um ihn und seine kritische Dichtkunst ihre poetischen Kräfte versuchten, war keiner, der an Macht des Talents sich mit Klopstock vergleichen konnte oder die Gaben besaß, die ihm fehlten. Der einzige, den die Natur berufen hatte, gleichsam sein poetischer Gegenfüßler zu werden, Chr. M. Wieland, hatte sich vorher zu den Schweizern verirrt und suchte dem Dichter des Messias die Fußstapfen nachzutreten. Die dramatische Kraft war auch ihm versagt. Die Stärke und der Zauber seines Talents lagen genau in der Wagschale, die Klopstocks erhabener Lyrik gegenüber die beiden Gegengewichte des Komischen und Epischen enthielt: Wieland vereinigte diese beiden Factoren in der komischen Erzählung, die uns ergötzlich schildert, wie die Schwärmerei zu Fall kommt und die sinnliche Natur sich an ihr rächt. Während Klopstock „der sündigen Menschheit Erlösung“ besang, nahm Wieland in der Stille die entgegengesetzte Richtung und ließ sich von

der Muse belehren, daß der Geist willig, aber das Fleisch schwach sei. Und es ist, setzte die Muse hinzu, nie liebenswürdiger, als wenn es schwach ist! Die Liebenswürdigkeiten dieser Schwäche wußte Wieland mit poetischer Virtuosität zu erzählen. „Der hohe Schwung beugt meine Seele nicht, mein Element ist heitre sanfte Freude.“ Als er dieses sein Element gefunden hatte und in der Musarion verkündete, war die Reformation unserer Literatur in vollem Gange.

Der Gegensatz zwischen Klopstock und Wieland ist keine zufällige Erscheinung, sondern der poetische Ausdruck jener beiden einander widerstreitenden Mächte der idealen und sinnlichen Menschennatur, die im Zwiespalt ihre Ergänzung fordern; ein ähnlicher Gegensatz zeigt sich unter den großen Dichtern des Mittelalters, zwischen Wolfram von Eschenbach und Gottfried von Straßburg; ein ähnlicher besteht in der neueren Zeit, noch bevor Klopstock und Wieland den ihrigen ausgeprägt hatten, zwischen Haller und Hagedorn. Und Haller sah in Hagedorn beides: sein Gegentheil und seine Ergänzung. In der „Anthologie“ des jugendlichen Schiller findet sich ein Spruch (der nicht von dem Herausgeber selbst

herrührt), worin Klopstock und Wieland als die Dichter des Jenseits und Diesseits erscheinen. Der Verfasser des Epigramms sah die Schattenrisse beider vor sich, den Dichter des Messias rechts, den des Oberon links, und sein Spruch lautete: „Gewiß! bin ich nur über'm Strome drüben, gewiß will ich den Mann zur Rechten lieben, dann erst schrieb dieser Mann für mich. Für Menschen hat der linke Mann geschrieben, ihn darf auch unser einer lieben, komm, linker Mann! Ich küsse Dich!"

Unter den freien Dichtern, die Klopstock unmittelbar vorangingen, machten sich gewisse Bestrebungen geltend, die im Kleinen auf das große Ziel unserer poetischen Reformation hinwiesen: die Wiedergeburt der deutschen Dichtung, die Befreiung von der fremdländischen Renaissance. Man hatte schon die Entdeckung gemacht, daß die Dichter des Alterthums nicht blos unsere Schulmeister und gewichtigen Vorbilder, sondern Menschen wie wir sind, die sich der Welt und des Daseins erfreut, die Freuden der Liebe und des Weins erlebt und besungen haben, daß die Gedichte des Horaz und Anakreon nicht blos vorhanden sind, um übersetzt und exercirt, sondern genossen, sympathisch empfun-

den, mit gleichgestimmter Lust nachgeahmt zu werden. Man fühlt wie sie und dichtet darum nach ihrer Art. Als der erste in dieser Reihe und der Führer in dieser Richtung erschien Fr. Hagedorn, der sich mit dem Horaz befreundet hatte, wie einige jüngere Dichter, die Hallischen Studenten Gleim, Götz und Uz, mit dem Anakreon. Daß Wieland, als er noch den Schweizern diente, die neuen Anakreontiker verketzert hat, war ein ironisches Spiel seines Schicksals. Diese Poeten zeigen uns die ersten kleinen Anfänge einer deutsch empfundenen, ihrer Schülerschaft entwachsenden Renaissance. Das Thema, das sie erfüllte, konnte nicht einfacher und leichter sein: Wein und Liebe! Es drang noch nicht bis ins Leben, sondern blieb nur in der Phantasie; im Leben selbst hielt man sich nüchtern und von den Erschütterungen des Eros unberührt. Es waren nicht die Leiden, sondern nur die Scherze der Liebe, die in Versen schäkerte und mit dem Feuer spielte. So lange die Geliebte noch Chloë, Phyllis oder Daphne hieß, waren die Leiden Werthers nicht zu fürchten. Wenn ich mir den Amor vorstellen will, mit dem die Gleim, Götz und Uz so vertraut thun, denke ich mir eine Porzellan-

Figur nach dem Rococogeschmacke des Zeitalters. Aber daß man mit einigen Dichtern des Alterthums leben wollte wie mit seinen Freunden, änderte schon in etwas den unfreien, schülerhaften Charakter unserer Renaissance und trieb in eine Richtung, deren Ziel eine den großen Mustern des Alterthums congeniale Umbildung unserer Poesie und Literatur sein mußte.

VI.

Lessings Anfänge und Entwicklungsgang.

Diese Empfindungsart war es, die Lessings erste poetische Regungen geweckt hat. Er war noch Fürstenschüler in Meißen, als Gleims „scherzhafte Lieder“ erschienen (1744). Seine ersten poetischen Versuche aus der Schulzeit stimmten sich auf die anakreontische Tonart; sein Vorbild war Hagedorn, den er in einem Brief an seinen Vater noch im Jahre 1749 „den größten Dichter der Zeit“ nennt. Es ist ein sehr bemerkenswerther und von Danzel, seinem gründlichsten Biographen, mit Recht hervorgehobener Zug, daß Lessing gleich im Beginn seiner aufstrebenden Entwicklung die Poeten des Alter-

thums nicht schülerhaft erlernen, sondern rein menschlich empfinden und genießen will:

Ich singe nicht für kleine Knaben,
Die voller Stolz zur Schule gehn
Und den Ovid in Händen haben,
Den ihre Lehrer nicht verstehn!

Schon auf der Klosterschule nahm er in dem Studium der alten Dichter seinen eigenen Weg; zu seinem Privatvergnügen las er die römischen Lustspieldichter Plautus und Terenz, nicht um seine Gelehrsamkeit zu bereichern, sondern um Welt und Menschen in ihnen kennen zu lernen, und nichts reizte seinen poetischen Nachahmungstrieb so lebhaft, als Werke dieser Art, welche die Thorheiten der Menschen dramatisch erleuchten. Plautus und Terenz waren damals seine Freude und seine Welt, selbst Komödien zu schreiben sein erstes Wagniß; er bekennt seinem Vater, daß er nach dem Ruhm dürste, der deutsche Molière zu werden. Wie er seine Aufgabe faßt, und welche Richtung er sofort aus eigenstem Antriebe erwählt, dafür ist das Thema seines ersten Lustspiels, das er als Schüler entworfen hatte und als Student ausführte, ein sehr charakteristisches Zeugniß: er will die Thorheit dar-

stellen, die er erlebt, auch in sich selbst erlebt hatte, die einzige, die ihm damals aus der eigenen Erfahrung entgegenkam. Aus den „kleinen Knaben", die voller Stolz zur Schule gehen, werden große Knaben, die Schulfüchse bleiben und den Tertianerstolz in Gelehrtendünkel verwandeln. Das Lustspiel hieß „Der junge Gelehrte". So erklärt Lessing selbst die Entstehung dieses seines ersten dramatischen Versuchs, der auf die Bühne kam. „Ich glaube, die Wahl des Gegenstandes hat viel dazu beigetragen, daß ich nicht ganz damit verunglückt bin. Ein junger Gelehrter war die einzige Art von Narren, die mir auch damals schon unmöglich unbekannt sein konnte. Unter diesem Ungeziefer aufgewachsen, war es ein Wunder, daß ich meine ersten satirischen Waffen wider dasselbe wandte?"

Ueberschauen wir, ohne jede biographische Ausführlichkeit, die nicht in unser Thema gehört, in gedrängtester Kürze den Entwicklungsgang Lessings. Sein Leben umfaßt nur zweiundfünfzig Jahre. In seinem Geburtsjahr (1729) erscheint Gottscheds „Kritische Dichtkunst", in seinem Todesjahr (1781) Kants „Kritik der reinen Vernunft" und Schillers erstes Trauerspiel.

Im Jahre 1759 steht Lessing, ein dreißigjähriger Mann, auf der beginnenden Höhe seiner reformatorischen Wirksamkeit, die in ihrer Vollkraft mit einer Reihe epochemachender Werke zwei Jahrzehnte erfüllt (1760—1780). In dieser Zeit wird die deutsche Literatur umgewandelt. Wie mächtig und gewaltig die Krisis war, die Lessing entschieden hat, zeigt auf einen einzigen Blick der Charakter der ihr vorhergehenden und der ihr nachfolgenden Literatur. Vor jener Krisis: Gottsched, Hagedorn, Klopstock; nach derselben: Herder, Goethe, Schiller! Man vergleiche Gottsched und Herder, Hagedorn und Goethe, Klopstock und Schiller!

Lessings literarische Anfänge, die noch keinen reformatorischen Charakter haben, fallen in die Jahre 1746—1752; er lebt zwei Jahre als Student in Leipzig, dann als beginnender Journalist in Berlin und beschließt seine akademischen Studien in Wittenberg. In Leipzig interessirt ihn am meisten das Theater, in Wittenberg die Bibliothek. Unter seinen literarischen Anfängen verstehen wir seine ersten Gedichte, Lustspiele und kleineren kritischen Feldzüge, darunter einen, der schon hinreichte, ihn zu einem gefürchteten Manne zu machen, es war

die Vernichtung eines erbärmlichen Horazübersetzers, der zu den hallischen Dichtern gehörte: „Vademecum für Herrn Samuel Gotthold Lange, Pastor in Laublingen.“ Wäre Lessing damals gestorben, diese Schrift von einer beispiellosen Anmuth und Furchtbarkeit der Polemik würde ihn überlebt haben und müßte im Andenken der Nachwelt unvergeßlich geblieben sein, aber auch nur diese nebst einigen seiner Trinklieder und Epigramme.

Es folgen die Jahre der beginnenden Reformation (1752—1760), die Lessing in Berlin, Leipzig und wieder in Berlin zubringt. Die hierhergehörigen, dem Durchbruch zustrebenden Werke sind: Miß Sara Sampson, das erste bürgerliche Trauerspiel in deutscher Sprache, die neue Fabeldichtung, die Abhandlungen über die Fabel, der Philotas, der Versuch einer neuen Faustdichtung und seine „Literaturbriefe“ aus den Jahren 1759 und 1760. Wir sind in der Mitte des siebenjährigen Krieges, dessen Schauplatz Lessing betritt, als er gegen Ende des Jahres 1760 Berlin verläßt und als Secretär des Generals Tauentzien nach Breslau übersiedelt.

Die beiden nächsten Jahrzehnte zeigen ihn auf

seiner Höhe: er verlebt das erste (1760—1770) in Breslau, Berlin und Hamburg, das zweite als Bibliothekar in Wolfenbüttel; es war die einzige amtliche Stellung, die er gehabt hat.

Im Jahre des Hubertsburger Friedens (1763) dichtet er Minna von Barnhelm, die er in Berlin vollendet und 1767 veröffentlicht, dann folgen Laokoon (1766), die Hamburger Dramaturgie (1768), die antiquarischen Briefe (1768—1769): dies sind die unsterblichen Werke seines vorletzten Jahrzehnts. Gleichzeitig erscheint Wieland in seinem Element, Herder in seinen Anfängen.

In der Wolfenbüttler Periode vollendet Lessing Emilia Galotti (1772) und Nathan den Weisen (1779), dem der „Anti-Goeze" vorhergeht (1778) und „die Erziehung des Menschengeschlechts" als vollständiges Werk nachfolgt (1780). Es ist das Jahrzehnt, worin Goethes Gestirn bis zu seiner classischen Höhe emporsteigt; in dieser Zeit entstand Götz, Werther, Faust, Clavigo, Stella, Egmont, Iphigenie und die Anfänge des Tasso. Während Lessing den Nathan in seiner letzten Gestalt vollendet, dichtet Goethe die Iphigenie in ihrer ersten; im folgenden Jahre beginnt er den Tasso.

VII.

Lessings reformatorischer Charakter.

1. Der Literator.

Nachdem wir den Zustand der deutschen Literatur und die darin enthaltene reformatorische Aufgabe, die Lessing vorfand, dargelegt, den Punkt, wo er einsetzt, bestimmt und den Entwicklungsgang, den er durchläuft, in seinen Umrissen bezeichnet haben, entsteht uns die Frage: welches waren die Kräfte, die er besitzen und in's Feld führen mußte, um jene Aufgabe zu lösen? Wir wollen Lessings reformatorischen Charakter dergestalt zu entwickeln suchen, daß unsere Auseinandersetzung mit jedem Schritt tiefer in die geistige Persönlichkeit des Mannes eindringen und dieselbe in dem ganzen Umfange ihrer Vermögen durchmessen soll.

Jede reformatorische That fordert in dem Gebiet, wo sie erscheint, eine Bemeisterung der vorhandenen und herrschenden Bildungszustände, die man ererbt, erlebt haben und in sich tragen muß, um sie überwinden und verändern zu können. Hier gilt das

faustische Wort: „Was du ererbt von deinen Vätern hast, erwirb es, um es zu besitzen!" Man muß unter der Macht der überlieferten Bildung stehen, um über dieselbe hinauszudringen, man muß sich selbst im Innersten erneuen, um die Welt verjüngen und das Alte als etwas Ausgelebtes verwerfen zu können. Dann erst kommt das andere faustische Wort zu seiner Geltung: „Du alt Geräthe, du wirst nicht gebraucht, du stehst nur hier, weil dich mein Vater brauchte!" — Luther würde nie der Reformator geworden sein, der er war, wäre er nicht ein frommer, vom kirchlichen Glauben durchdrungener Mönch gewesen. Ich will gleich die Anwendung auf Lessing machen. Seine Aufgabe war die Wiedergeburt der deutschen Literatur, die Befreiung von der überlieferten fremdländischen Renaissance, von der erlernten, nachgeahmten, gelehrten Bildung, von der Büchergelehrsamkeit und der Poesie, die im Buche steht. Er mußte diese Gelehrsamkeit besitzen und zwar in einem Grade, daß er sie bemeistern, ihre kostbaren Güter vom Ballast, ihren fruchtbaren Reichthum von der gelehrten Bettelhaftigkeit wohl unterscheiden konnte; er mußte so reich sein, um wegwerfen zu dürfen. Es ist sehr

leicht und darum völlig wirkungslos, die Gelehrsamkeit zu verachten, wenn man sie nicht hat. Das Bücherstudium, die gelehrten und philologischen Kenntnisse, ausgebildet bis zu dem virtuosen Vermögen, sich in der Bücherwelt schnell und sicher zu orientiren, mit einem Wort, alle die Eigenschaften, die nicht den gewöhnlichen, sondern den großen Literator machen, gehörten zu dem Rüstzeug, womit der Reformator, der Lessing werden sollte, gewaffnet sein, zu den Kräften, die er in's Feld führen mußte. Er ist ein Gelehrter im eminenten Sinne gewesen, in einem erstaunlichen Umfang und mit der noch größeren Fähigkeit, den erworbenen Reichthum in jedem Augenblick, wo es nöthig schien, zu vervielfältigen. Unsere genialen Dichter, die nach ihm kamen, stehen in dieser Rücksicht weit hinter Lessing zurück, sie bedurften auch eines solchen Rüstzeugs nicht mehr. Selbst Goethe anerkennt in einem seiner Urtheile über Lessing „die ungeheure Cultur" dieses Dichters, „gegen die wir jetzt schon wieder Barbaren sind". Noch als Student hatte sich Lessing eine solche Orientirung im Felde der Gelehrtengeschichte verschafft, daß er im Stande war, die Recension eines Gelehrtenlexikons zu schreiben

und demselben eine Menge Fehler und Unrichtigkeiten nachzuweisen.

2. Die Rettungen.

Es wäre dieser große Literator nicht gewesen, wenn er nichts als ein gelehrter Vielwisser hätte sein wollen. Er las, um zu erkennen, eingewurzelte Irrthümer aufzufinden und zu berichtigen, Klarheit zu schaffen, wo Unklarheit und Verwirrung herrschte, richtige Vorstellungen an die Stelle der falschen zu setzen. Diesen Zug theilte er mit Pierre Bayle, dessen historisch-kritisches Wörterbuch eine der ersten und reichsten Fundgruben seiner Studien wurde. Nichts schien ihm zu gering, um gewußt, kein falsches Urtheil zu unbedeutend, um aufgeklärt zu werden. Daher kam seine Lust, „Rettungen", wie er es nannte, zu schreiben, selbst in Fällen, wo seine Sympathien außer Spiel waren. Er konnte die Schmähschrift eines Simon Lemnius gegen Luther so weit entschuldigen, als er gefunden, daß Luthers ungerechte und gehässige Verfolgung den Zorn des Mannes gereizt hatte; er vertheidigte den Cochläus gegen den falschen Vorwurf, daß ein unbegründeter und nachmals oft wiederholter Angriff wider Luthers

Ablaßstreit von ihm ausgegangen sei; er wollte ein Mißverständniß nicht bestehen lassen, welches dem Hieronymus Cardanus vorwarf, in einer seiner Schriften die christliche Religion herabgewürdigt zu haben. Handelte es sich aber um einen griechischen oder römischen Dichter, den er liebte, um den Charakter des Horaz wider falsche Beschuldigungen, oder um die Gedichte des Horaz und Theokrit gegenüber den elenden Uebersetzungen der Lange und Lieberkühn, so kam, wie namentlich in den beiden letzten Fällen, zu der Lust der Rettung der Zorn, der sich vernichtend ausließ. „In Ansehung der alten Schriftsteller," schrieb er gelegentlich einem Freunde, „bin ich ein wahrer irrender Ritter, die Galle läuft mir gleich über, wenn ich sehe, daß man sie so jämmerlich mißhandelt." — Man hat es neuerdings unserem Lessing in Rettungen hie und da nachthun wollen und sich dabei nicht selten in den Objecten und in der Methode vergriffen. Den Mohren rettet man nicht, wenn man ihn weiß wäscht, und den Tiberius und Nero nicht, wenn man sie tugendhaft macht. Diese Art zu retten erinnert an unwirksames Fleckwasser; es sieht so aus, als ob die Flecken verschwunden wären und nach

fünf Minuten sind sie wieder da! Bei Lessings Rettungen handelt es sich nie um den Effect eines Kunststückes oder eine theatralische Blendung, sondern blos um die Sache der Wahrheit.

3. Der Kritiker.

Diese Wahrheitslust, dieser offene und helle Verstand, der die Dinge in ihrem eigenen Licht, in ihrer natürlichen Beschaffenheit zu sehen begehrt und sieht, dieser „Geierblick", wie Voß es nannte, macht aus dem Literator den philosophischen Kopf, den großen für alle Zeiten vorbildlichen Kritiker. Um uns von der fremdländischen, romanischen, insbesondere französischen Renaissance zu befreien, von der Lessing in seinen Anfängen selbst abhängig war, mußten wir wieder und in einer neuen, von der bisherigen ganz verschiedenen Art auf die Quellen jener gesammten Bildung, das Alterthum selbst und seine Originalwerke in Kunst und Poesie hingewiesen werden, nicht in Weise der Schulzucht und Knabendisciplin, um als „junge Gelehrte" zu glänzen, sondern um jene Werke poetisch zu erkennen, in unserer eigenen Empfindung und Phantasie zu erleben und mit dem Genius des Alterthums auf

gleichen Fuß zu kommen. Wie einst der kirchlichen Tradition und dem romanisirten Christenthum von Seiten der deutschen Reformation Religion und Bibel entgegengesetzt wurden, so wird jetzt zur Wiedergeburt der deutschen Literatur das griechische und römische Alterthum selbst der neulateinischen und romanischen Renaissance als Norm und Richtschnur gegenübergestellt. Und da sich die römische Geistesbildung auf die griechische gründet, so soll der deutsche Geist die hellenischen Originalwerke in Kunst und Poesie auf congeniale Art durchdringen, um mit ähnlichen d. h. eigensten Kräften schaffen zu können. Statt der Tradition soll die Quelle, statt der Copie das Urbild, statt der Nachahmung das Original, statt der Schule der Meister gelten. Dem Meister kommt man nur gleich durch eigene Meisterschaft, dem Originale nur dann, wenn man selbst original wird oder ist. Die ganze Weltcultur der Renaissance ist auf dieses Ziel angelegt und würde nicht den Namen der humanistischen Erziehung und Bildung verdienen, wenn ihre Früchte nur im Treibhause der Schule gezüchtet und nicht, wie die Werke der Griechen selbst, am Baume des Lebens wachsen und reifen sollten.

Aber mit den Mitteln einer ererbten und überlieferten Bildung allein läßt sich dieses Ziel nicht erreichen; es sind unabhängige, nicht durch Vererbung gebundene, sondern freie und eigenartige Naturkräfte des Geistes dazu nöthig: ein Volk, das kraft seiner Sprache und Entwicklung dem römischen Alterthum gegenüber freier und selbständiger bleibt, als die romanischen Nationen, die Erben der lateinischen Sprache und Bildung. Darum waren die germanischen Völker und vor allen das deutsche, weil es das mächtigste ist, berufen, jene Weltaufgabe der Renaissance zu lösen: mit dem hellenischen Geist eine eigenartige deutsche, von der lateinischen Tradition unabhängige Verbindung einzugehen und durch eine neue Art der Nachahmung, die aufhört Nachahmung zu sein, die eigene Originalität zu bekräftigen. Dies ist die Nachahmung, die Winckelmann und Lessing verkündeten, der Weg, den sie brachen und vorangingen, die unvergängliche Geistesthat, die ihren europäischen Ruhm ausmacht. Was Einzelne mit Horaz und Anakreon spielend und tändelnd versucht haben, mit diesen Dichtern wie mit Freunden zu leben: das sollte im Hinblick auf das gesammte griechische Alterthum, auf die Original-

werke der Hellenen in Kunst und Poesie durch eine tiefe, wahrhaft lebendige und nachschaffende Erkenntniß derselben erfüllt werden. Gleich im Eingange seiner ersten Schrift erklärte Winckelmann: „Der einzige Weg für uns, groß, ja, wenn es möglich ist, unnachahmlich zu werden, ist die Nachahmung der Alten, und was jemand von Homer gesagt, daß derjenige ihn bewundere, der ihn wohl verstehen gelernt, gilt auch von den Kunstwerken der Alten, besonders der Griechen. Man muß mit ihnen, wie mit seinem Freunde bekannt geworden sein, um den Laokoon eben so unnachahmlich als den Homer zu finden. In solcher genauen Bekanntschaft wird man wie Nikomachos von der Helena des Zeuxis urtheilen: „Nimm meine Augen“, sagte er zu einem Unwissenden, der das Bild tadeln wollte, „so wird sie dir eine Göttin erscheinen.“

Das Ziel, das wir erreichen sollten, läßt sich mit wenigen Worten auf das Klarste erleuchten. Goethe ist oft und mit Recht eine hellenische Natur genannt worden, er war es ohne alle Schule griechischer Gelehrsamkeit. Shakespeare war keine hellenische Natur und kein griechisch Gelehrter, aber durch das Genie und die Macht seiner Schöpfungen

ein den Alten ebenbürtiger Dichter. Denn die Verwandtschaft schöpferischer Naturen ist allemal größer und echter, als alle durch die Schule gemachte und erkünstelte Aehnlichkeit. Diese in der Originalität und im Genie begründete Verwandtschaft erkannte Lessing und wies darum zugleich auf die Alten und Shakespeare. „Denn ein Genie kann nur an einem Genie entzündet werden und am leichtesten an so einem, das alles blos der Natur zu danken zu haben scheint und durch die mühsame Vollkommenheit der Kunst nicht abschreckt." „Nach dem Oedipus des Sophokles muß in der Welt kein Stück mehr Gewalt über unsere Leidenschaften haben, als Othello, als König Lear, als Hamlet u. s. w."
— Wir werden den Griechen und Shakespeare gleichkommen, nicht wenn wir sie nachäffen, sondern wenn wir sind, wie jene waren, d. h. wenn wir in unserer eigensten Art bleiben und darstellen, was wir sind und erleben. Das ist die Bedeutung der nationalen Dichtung, die Lessing gefordert und geleistet hat, der Weg, den er dem deutschen Genius zeigte; dieser ist ihm gefolgt „und auf der Spur der Griechen und des Briten ist er dem besseren Ruhme nachgeschritten".

4. Der Philosoph.

Die Unterscheidung zwischen Originalwerk und Nachahmung, zwischen echtem und unechtem Kunstwerk, wahrem und falschem Verständniß der Kunstgesetze ist die Sache einer solchen *kritischen* Einsicht, die nicht bei dem Studium einzelner Werke stehen bleiben kann, sondern nothwendig weiter führt. Nicht weil die Kunstwerke griechischer Herkunft sind, sollen sie unser Leitstern sein — dies wäre Autoritäts- und Schulglaube —, sondern weil sie im höchsten Sinne wahr, d. h. einfach und naturgemäß sind. Diese Einsicht, die den Weg zu den letzten natürlichen Quellen sucht und nicht ruht, bis sie entdeckt sind, erleuchtete unseren Lessing und gab seinem kritischen Geist die Richtung: sie bewog ihn von der französischen und römischen Fabel zur griechischen, von Lafontaine und Phädrus zu „*Aesop*", von der französischen und römischen Tragödie zur griechischen, von Corneille und Seneca zu *Sophokles*, von der französischen Kunstlehre zur griechischen, von der falsch verstandenen Poetik des *Aristoteles* zu dessen urkundlicher Lehre zurückzugehen und diese in Rücksicht der Tragödie aus dem

Wesen der Sache und der Natur der menschlichen Affecte selbst zu begründen. Er sah sich vor die Frage gestellt: worin besteht die Naturwahrheit der Kunst? Er mußte der Sache auf den Grund kommen und das Kunstwerk aus seinen einfachsten und ursprünglichen Bedingungen, aus der menschlichen Natur selbst erklären und entstehen lassen. Darin lag die Probe der Rechnung. Wie entsteht die Fabel, das Epigramm, das Drama, die Tragödie? Wie unterscheidet sich die Handlung, welche die Fabel erzählt, von der epischen und dramatischen? Wie unterscheiden sich kraft ihrer natürlichen Bedingungen die bildende und dichtende Kunst, Malerei und Poesie? Dies sind die Fragen, die Lessing, immer weiter und tiefer eindringend, in seinen Abhandlungen über Fabel und Sinngedicht, in seinem Laokoon und der Dramaturgie zu lösen unternahm, nicht etwa durch vorgeschriebene Regeln, sondern so, daß aus der Entstehung des Werks, d. h. aus seiner naturgemäßen Production, die Regel hervorging und sich ergab, wie aus der Construction des Kreises die Definition dieser Größe.

Und nicht blos das Gebiet der Kunst und Kunstlehre hat uns Lessing auf diesem Wege und nach

dieser Richtschnur kritisch erleuchtet, ihn bewegten auch die religiösen und theologischen Probleme, die der Predigerssohn aus Kamenz als väterliches Erbtheil in sich trug und die ihm stets wichtig geblieben waren. Auch hier trieb ihn sein Forschungsgeist nach der Quelle und dem Ursprunge des religiösen Lebens, die er zuletzt in den Tiefen der menschlichen Natur selbst ergründen mußte. Er hatte (in der Breslauer Zeit) die Entstehung der Kirchenlehre in ihren Quellen, den Kirchenvätern, studirt, er drang weiter bis zu den ersten Glaubensurkunden der christlichen Religion und suchte durch eine einfache und fruchtbare Hypothese, die ein Denkmal der Forschung geblieben ist, die geschichtliche Entstehung der Evangelien zu erklären. Aber der Glaube ist früher als die Glaubensurkunde, die Religion früher als die Bibel, die aus ihr hervorgeht, der religiöse Glaube früher als der Schriftglaube, auf dem die lutherische Orthodoxie, als ihrem letzten Fundament, stand und stehen bleiben wollte. Hier entzündete sich der Streit zwischen Lessing und dem Hamburger Pastor Goeze. Das alte Testament ist früher als das neue, die jüdische Religion früher als die christliche, und das religiöse

Bedürfniß der Menschennatur, die ungeschriebene Religion des Herzens früher als die schriftlichen Offenbarungsurkunden, als die geschichtlichen und positiven Formen der in der Welt herrschenden Religionen. Die letzte und tiefste Frage that sich auf: worin besteht das Wesen der Religion und ihrer Geschichte? Wie verhält sich die Religion zu den Religionen? Diese können nichts anderes sein als die fortschreitende Ausbildung und Entwicklung der wahren Religion, als die allmählich fortschreitende Erziehung der Menschheit nach einem göttlichen Weltplan. Den Gedanken auszuführen, schrieb Lessing eine seiner tiefsinnigsten Schriften, die letzte, die er herausgab: „Die Erziehung des Menschengeschlechts". Um aber der Welt in der ergreifendsten und populärsten Form zu sagen, was er unter Religion und religiöser Erziehung verstehe, betrat er zum letzten Mal seine alte Kanzel, das Theater, und vollendete „Nathan den Weisen".

5. Der Dichter.

Der große Literator und Kritiker wäre nie der Reformator unserer Poesie geworden, wäre er nicht

selbst ein Poet gewesen, der die eindringende und erschütternde Kraft des dramatischen Vermögens besaß: ein dramatischer Dichter und ein Theaterdichter. Setzen wir gleich hinzu, er wäre auch nie der große Kritiker gewesen, ohne ein solcher Dichter zu sein. Hier liegt in Lessings reformatorischer Bedeutung das entscheidende Gewicht. Vor ihm eine Poetik ohne Poesie, daher eine ohnmächtige, denn die Dichtung entsteht nicht aus Regeln und kommt nicht aus Büchern; vor ihm eine Poesie, aber theils eine geringfügige und nur in der kleinen Welt einheimische, die sich in Liedern, Fabeln, Erzählungen befriedigen konnte, theils eine schwungvolle und erhabene, wie Klopstocks Muse, der aber die dramatische Kraft und der Sinn für die reformatorische Aufgabe unserer Literatur, die wahre Erkenntniß dessen fehlte, was eine nationale Dichtung leisten sollte! Zum ersten Mal in Lessing ergreifen sich beide Factoren: Dichtung und Kritik, Poesie und Poetik; ihr Product ist die reformatorische That. Ihr bisheriges Verhältniß wird von Grund aus geändert: die Poesie macht die Poetik, das Genie macht die Regel, nicht umgekehrt. Derselbe Mann ist Dichter und Kritiker zugleich; er

begreift, was er thut, und erfüllt, was er fordert. Nie ist die Wechselwirkung zwischen Dichtung und Einsicht, zwischen Vollbringen und Wissen im Gebiete der Poesie intimer und fruchtbarer gewesen, als in diesem einzigen Lessing; ich wenigstens wüßte keinen, der bei einer solchen Gemüths- und Geistestiefe sich so bis auf den Grund durchschaut hat, als er. Lessing der Kritiker ist der sich selbst klare, einleuchtende, sein eigenes Schaffen völlig durchschauende Dichter.

Sehen wir nur, wie seine Werke, die poetischen und kritischen, wechselseitig in einander greifen. Erst die Fabeldichtung, dann seine Abhandlungen über die Fabel; erst seine Sinngedichte, dann die Abhandlung über das Epigramm; erst die Sara, dann seine Briefe an Nicolai und Mendelssohn, worin er die jenem Trauerspiel gemäße Wirkung, das Mitleid, als die wahrhaft tragische zu begründen sucht; erst die Minna von Barnhelm und die in ihrer ältesten Form schon ausgeführte Emilia Galotti, dann die .Dramaturgie; selbst der Entwurf zum Nathan ist viele Jahre früher als die theologischen Kämpfe und die kritischen Untersuchungen über Religion und Christenthum. Doch übte auch die

Kritik einen wesentlichen erzeugenden Einfluß auf seine Dichtung, denn die poetische Aufgabe war ihm ganz klar und wurde von ihm festgestellt, bevor er sie löste. So hatte er die Nothwendigkeit des bürgerlichen Trauerspiels begründet, ehe er in seiner Sara das erste deutsche Werk dieser Art ausführte; er hatte in seinen Literaturbriefen das nationale Drama gefordert, bevor er in der Minna von Barnhelm selbst die Sache ins Werk setzte; die zweite Bearbeitung der Emilia Galotti folgt der Dramaturgie, die Vollendung des Nathan folgt dem Anti-Goeze.

6. Der Kritiker und Dichter.

Daß Lessings dichterische Thätigkeit völlig im Erleuchtungskreise seines Bewußtseins vor sich ging und in diesem Lichte gedieh, daß er vollkommen wußte, was er that: darin besteht sein Charakter als Poet und zugleich eine der wesentlichsten Bedingungen zur Erfüllung seines reformatorischen Berufs. Was Einsicht und höchste Geistesklarheit einem poetischen Werke verleihen können, kam seiner Dichtung zu Gute; was in der Geburt eines Kunstwerks, in der schaffenden Phantasie eines Dichters

die Sonnenhelle der Erkenntniß und Reflexion nicht verträgt, mußte ihr fehlen. Wenn der poetische Schöpfungsdrang so mächtig ist, daß er alle übrigen Geistesvermögen beherrscht und das eigene Bewußtsein soweit überwältigt, daß diesem das freie und unbefangene Zusehen vergeht; wenn der Zustand des Dichters jene Begeisterung sein soll, die man den göttlichen Wahnsinn genannt hat: so hatte Lessings Dichterkraft eine solche Gewalt nicht. Gehört es zum Charakter des Genies, daß seine Natur mächtiger ist, als seine Reflexion, und seine Schöpfungen tiefer entspringen, als alles Bewußtsein: so war Lessing ein solches Dichtergenie nicht und durfte es nicht sein der Aufgabe gegenüber, die er lösen sollte. Nach einem bekannten, aus der eigensten Erfahrung geschöpften Ausspruche Goethes hat jedes geniale Gedicht etwas Dunkles; es enthält, „was von Menschen nicht gewußt oder nicht bedacht, durch das Labyrinth der Brust wandelt in der Nacht". Dieses magische Dunkel fehlt in Lessings Natur und seinen Werken. Niemand wußte das besser, als er selbst, er kannte die Macht des Genies, wußte, daß Vorbild und Regel aus ihm hervorgehen; daß keine Regel das Genie macht,

keine dasselbe ersetzt, wohl aber, wenn es die echte Regel und das richtige Kunstverständniß ist, die Wege des Genies zu erleuchten und seine Werke davor zu schützen vermag, sich an der Wahrheit der Natur zu versündigen: daß in diesem Sinn selbst der weniger geniale Dichter der bessere sein kann.

Darum ist es eben so thöricht, dem Dichter die Regel vorzuschreiben, als im Namen des Genies aller Regel den Krieg zu erklären. Lessing hatte Gottsched und dessen Schule vor sich, als er begann; er hörte schon das Geschrei der Stürmer und Dränger, als er zwanzig Jahre später seine Dramaturgie schrieb. „Wir haben, dem Himmel sei Dank, jetzt ein Geschlecht von Kritikern, deren beste Kritik darin besteht, alle Kritik verdächtig zu machen. Genie! Genie! schreien sie, das Genie setzt sich über alle Regeln hinweg! Was das Genie macht, ist Regel! Die Regeln unterdrücken das Genie! Als ob sich das Genie durch etwas in der Welt unterdrücken ließe! Und noch dazu durch etwas, das, wie sie selbst gestehen, aus ihm hergeleitet ist. Nicht jeder Kunstrichter ist Genie, aber jedes Genie ist ein geborener Kunstrichter. Es hat die Probe aller Regeln in sich. Es begreift und

behält und befolgt nur die, die ihm seine Empfindung in Worten ausdrücken."

Und wie Lessing als Dichter und Kritiker sich selbst beurtheilte und von der Welt beurtheilt wissen wollte, hat er am Schlusse der Dramaturgie in einem Bekenntniß ausgesprochen, das in seiner erhabenen Bescheidenheit die sogenannten Genies niederschlagen und beschämen müßte, wenn sie ihre Werke mit den seinigen vergleichen. „Ich bin weder Schauspieler noch Dichter. Man erweist mir zwar manchmal die Ehre, mich für den letzteren zu erkennen, aber nur, weil man mich verkennt. Aus einigen dramatischen Versuchen, die ich gemacht habe, sollte man nicht so freigebig folgern. Nicht jeder, der den Pinsel in die Hand nimmt und Farben verquistet, ist ein Maler. Die ältesten von jenen Versuchen sind in den Jahren geschrieben, in welchen man Lust und Leichtlebigkeit so gern für Genie hält. Was in den neueren Erträgliches ist, davon bin ich mir sehr bewußt, daß ich es einzig und allein der Kritik zu verdanken habe. Ich fühle die lebendige Quelle nicht in mir, die durch eigene Kraft sich emporarbeitet, die durch eigene Kraft in so reichen, so frischen, so reinen Strahlen aufschießt:

ich muß Alles durch Druckwerk und Röhren aus mir heraufpressen. Ich würde so arm, so kalt, so kurzsichtig sein, wenn ich nicht einigermaßen gelernt hätte, fremde Schätze bescheiden zu borgen, an fremdem Feuer mich zu wärmen und durch die Gläser der Kunst mein Auge zu stärken. Ich bin daher immer beschämt und verdrießlich geworden, wenn ich zum Nachtheil der Kritik etwas las oder hörte. Sie soll das Genie ersticken und ich schmeichelte mir, etwas von ihr zu erhalten, das dem Genie sehr nahe kommt. Ich bin ein Lahmer, den eine Schmähschrift auf die Krücke unmöglich erbauen kann."

Fassen wir Alles zusammen, um kurz zu sagen, auf welche Art in dem Reformator unserer Literatur der kritische Kopf und der Dichter vereinigt sind. Es ist der Standpunkt der poetischen, productiven genialen Kritik, den Lessing begründet und in seiner Person gleichsam vorbildlich verkörpert hat: der Kritik, die das Genie nicht erzeugt, aber erkennt und erzieht, nicht macht, aber besser macht und vom falschen Wege auf den richtigen, von der Unnatur zur Natur führt.

„Keine Nation hat die Regeln des alten Dramas

mehr verkannt, als die Franzosen.“ „Ich wage es, hier eine Aeußerung zu thun, mag man sie doch nehmen, wofür man will! Man nenne mir das Stück des großen Corneille, das ich nicht besser machen wollte. Was gilt die Wette? Doch nein, ich wollte nicht gern, daß man diese Aeußerung für Prahlerei nehmen könne. Man merke also wohl, was ich hinzusetze: ich werde es zuverlässig besser machen und doch lange kein Corneille sein und doch lange noch kein Meisterstück gemacht haben. Ich werde es zuverlässig besser machen und mir doch nur wenig darauf einbilden dürfen. Ich werde nichts gethan haben, als was jeder thun kann, der so fest an den Aristoteles glaubt, wie ich.“

Es ist kein Autoritätsglaube, auf den er pocht; sonst wäre es wohlfeil, ein Lessing zu sein. Um an den Aristoteles zu glauben, wie er, muß man den Aristoteles so verstanden und seine Lehre von der Tragödie so aus der Natur beglaubigt haben, wie Lessing wollte, und dazu gehört nicht weniger als ein solcher Kritiker und ein solcher Dichter. An Aristoteles im Sinne Lessings glauben heißt überzeugt sein, daß niemand die Naturgesetze der

Tragödie richtiger erkannt hat, als der griechische Philosoph, und durch eine falsche Auffassung des letzteren niemand sie mehr verkannt hat, als die Franzosen. In der Erkenntniß jener Gesetze liegt das Gewicht der Sache, die wir im Fortgange unserer Betrachtungen an einer späteren Stelle näher erläutern werden.

7. Der Schriftsteller.

Als Lessing in seiner Dramaturgie diese merkwürdigen Selbstbekenntnisse gab, worin er seine kritische Einsicht so hoch, sein poetisches Genie so gering anschlägt, hatte er Minna von Barnhelm gedichtet, und das Stück hatte soeben auf dem Theater seine Epoche gemacht. Wenn er von dieser Dichtung sagen konnte: „ich verdanke sie einzig und allein der Kritik", so mußte freilich seiner Einsicht eine Kraft inwohnen, „die dem Genie sehr nahe kam". Wir werden diese Kraft aus ihrem Werke kennen lernen. So viel ist gewiß, daß die Klarheit seines Geistes noch gewaltiger war als die Macht der Dichtung, die nach dem Schiller'schen Wort „aus nie entdeckten Quellen" hervorbricht. So mußte der Kopf beschaffen sein, dem die deutsche

Literatur die große Mission anvertraut hatte, sie zu erneuen, umzuwandeln und ihre Wege weit hinaus zu erleuchten. In dieser seiner königlichen Kraft einer productiven Kritik, einer fruchtbaren erzeugenden Einsicht, eines Lichtes, das überall, wo es hin scheint, Leben erkennt, weckt und entfaltet, ist Lessing ein unerreichtes Vorbild. Ich füge zu der Schilderung seines reformatorischen Charakters den letzten Zug, der das Bild vollendet, und in welchem alle Kräfte, die wir erkannt haben, zusammenwirken. Was Goethe im Hinblick auf die Franzosen von Voltaire gesagt hat, er sei der denkbar höchste Schriftsteller seiner Nation, gilt für unser eigenes Volk von Lessing: er ist der größte deutsche Schriftsteller.

In der Kraft seiner Schreibart, die vollkommen Natur ist und gar nichts Erkünsteltes hat, vereinigen sich alle Kräfte, über die er verfügt. Nur wer diese Mittel sämmtlich besaß, konnte im Stande sein, so zu schreiben, wie er. Hat ihm das magische Dunkel gefehlt, so waren ihm dafür alle Zauber der Klarheit verliehen, wie keinem zweiten. Jeder, der für die Wirkungen einer solchen Klarheit empfänglich ist — wer sollte es nicht sein? — muß,

wenn er Lessing reden hört, den Eindruck haben: es ist die Kraft selbst! Um ein solcher Schriftsteller sein zu können, mußte Lessing ein solcher Literator, ein solcher Kritiker, ein solcher Philosoph, ein solcher Poet sein. Nur aus dem spielenden Zusammenwirken aller dieser Kräfte entsteht sein unnachahmlicher Stil. Es ist nicht genug, daß er eine so umfassende Belesenheit, einen solchen Reichthum gelehrter Kenntnisse, eine solche Fülle bedeutender und sicherer Vorstellungen erworben hat und besitzt; sie stehen völlig in seinem Dienst und gehorchen seinem Wink, wie die Truppen dem Feldherrn; unter der Herrschaft seiner Feder ordnen sich die Vorstellungsmassen, die er braucht, leicht und zwanglos, jede Idee erscheint stets an dem Ort, wo sie ihre volle Wirkung thut. Seine Darstellung nimmt nicht den gewöhnlichen Lehrgang, der etwas fertig Gedachtes überliefert, sich langsam fortschleppt und den Leser mitermüdet: er führt uns den Weg der eigenen Selbstverständigung und läßt uns mitsuchen und mitfinden, daß wir bei jedem Schritt uns erfrischt fühlen, wie bei einer herrlichen Wanderung durch immer neue Aussichten oder in dem belebtesten Gespräch durch den fruchtbaren

Wechsel der Ideen. Sein Denken ist ein beständiges Prüfen, er stellt sich die Frage, sucht und findet die Antwort, macht sich die Einwürfe, die neue Fragen hervorrufen. Die Untersuchungen, die er führt, sind wie das lebendigste Selbstgespräch; er braucht nur die Rollen zu vertheilen, und es entsteht der natürlichste Dialog. Darum war der Dialog seine Stärke, auch im Drama; nie ist die Kunst des Zwiegesprächs so leicht und natürlich geübt worden, wie von ihm, der sich mit einer bewunderungswürdigen Feinheit aller der Gänge und unwillkürlichen Wendungen bewußt war, die der natürliche Fluß eines Gesprächs braucht und findet.

Die Deutlichkeit der Ideen verlangt die Schärfe der Gegensätze, die in der epigrammatischen Form sich ihren wirksamsten Ausdruck giebt, und das Epigramm war recht eigentlich Lessings poetische Virtuosität, es bildet den Grundcharakter seiner Gedichte, auch derjenigen, die nicht so heißen. Selbst „die Küsse", die er sich wünscht, wie die Freunde, für die seine Lieder bestimmt sind, werden durch Antithesen besungen. Und ist das Zechlied „Gestern Brüder, könnt ihr's glauben —" nicht zugleich ein beißendes Epigramm auf den Tod und die profi-

tablen Aerzte? Der Tod haßt die Lebenslust, aber gönnt sie dem werdenden Mediciner! Ich erinnere an die bekannten und treffenden Epigramme auf Voltaire und den Juden Abraham Hirschel, auf Gottsched und Schönaich, auf Klopstock und Lessing, jene Antithese, womit die Sinngedichte des letzteren ihre Leser begrüßen: „Wer wird nicht einen Klopstock loben, doch wird ihn jeder lesen? Nein! Wir wollen weniger erhoben und fleißiger gelesen sein!"

Die Klarheit des Denkens, um in ihrer vollen Stärke zu wirken, bedarf der bildlichen Anschauung, die unsere Phantasie mit einer ähnlichen Ueberzeugungskraft ergreift, als die thatsächliche Gegenwart des Objects unsere Sinne. Tiefe, klare und deutliche Vorstellungen zu erzeugen, ist die Sache des Philosophen und kritischen Denkers; Anschauungen und Bilder zu erfinden, welche die Ideen verkörpern und uns in der faßlichsten Erscheinung vor Augen stellen, ist ein Werk des Poeten. Lessing vereinigt beides. Er ist in dieser Vereinigung vollkommen einzig und unübertroffen. Was er tiefsinnig gedacht und auf das Klarste bewiesen hat, eben dasselbe versteht er in der anschaulichsten Form bildlich darzustellen, in der einfachsten und an=

muthigsten fabulistisch zu erzählen und seine Erzählung so dramatisch zu beleben, daß wir die Dinge vor uns geschehen sehen. Was Schiller in seinen Künstlern von der Wahrheit gesagt hat: „Der Anmuth Gürtel umgewunden, wird sie zum Kind, daß Kinder sie verstehn!" dieses Wort hat niemand in höherem Maße und siegreicher erfüllt als Lessing. An der bewiesensten Wahrheit kann man noch irre werden, aber wer zweifelt an einer Fabel? Ich erwähne nur ein Beispiel, das größte und bewunderungswürdigste dieser Art. Die umfassenden und schwierigen Untersuchungen über das Verhältniß zwischen Religion und Bibel, Schriftglaube und Kritik, Orthodoxie und Aufklärung, das Problem und die Lösung, um die es sich hier handelt, erzählt Lessing spielend und in jedem Zuge treffend, so kurz und so lebendig als möglich in jener unvergleichlichen „Parabel", womit er den Streit wider Goeze eröffnet: der alte Königspalast, an dem Jahrhunderte gebaut haben, mit seiner seltsamen und regellosen, aber bequemen und dauerhaften Architektur; einige Gemächer darin, die vornehmsten, von oben erleuchtet, die alten Grundrisse, die vermeintlichen Architekturkenner, die jede Beleuch-

tung der Grundrisse für Mordbrennerei ausgeben; da entsteht plötzlich um Mitternacht Feuerlärm, jene vermeintlichen Kenner denken nicht an die Rettung des Palastes, nur an die der Grundrisse, laufen damit auf die Straße und suchen streitend auf dem Papier die Stelle, wo der Palast brennt, der zu Grunde gegangen wäre, wenn er gebrannt hätte, aber sie hatten ein Nordlicht für eine Feuersbrunst gehalten!

Ich wollte nur andeuten, wie sich in Lessings Schreibart die Vermögen des Epigrammatisten, des Fabeldichters, des dramatischen Poeten, des gelehrten kritischen und philosophischen Denkers vereinigen mußten, um jenen unvergleichlichen Stilisten zu erzeugen, der eben so mustergiltig bleibt als unerreichbar. Solche Kräfte, deren jede durch ihre Vereinigung mit den anderen gesteigert wird, sind berufen zu kämpfen und polemisch zu wirken: da sie siegreich und stets überlegen sind, müssen sie streitlustig sein; sie sind sichere und unwiderstehliche Waffen durch die Sache, der sie dienen, nicht Theaterkünste, die blenden, wie Goeze seinem Gegner vorwarf. In Lessings Antwort hören wir den Schriftsteller, den wir geschildert haben: „Wie lächer-

lich, die Tiefe einer Wunde nicht dem scharfen, sondern dem blanken Schwerte zuschreiben! Wie lächerlich also auch, die Ueberlegenheit, welche die Wahrheit einem Gegner über uns giebt, einem blendenden Stile desselben zuschreiben! Ich kenne keinen blendenden Stil, der seinen Glanz nicht von der Wahrheit mehr oder weniger entlehnt. Wahrheit allein giebt echten Glanz. Also von der, von der Wahrheit lassen Sie uns reden und nicht vom Stil."

So sind wir durch Lessing selbst auf das Thema zurückgewiesen, von dem diese Darstellung seiner reformatorischen Bedeutung in der deutschen Literatur zu handeln hatte. Denn die Herstellung der Wahrheit in unserem Denken und Dichten war die Aufgabe und das Werk seines Lebens. Die beiden größeren Dichter, die ihm gefolgt sind, haben, eingedenk seiner Kämpfe und Siege, Lessing als den Achilles der deutschen Literatur gepriesen:

Vormals im Leben ehrten wir dich wie einen der Götter,
Nun du todt bist, so herrscht über die Geister dein Geist!

Minna von Barnhelm.

I.

Die Reform des Dramas.

Seit den Tagen der Renaissance galt in der Lehre und Ausübung der dramatischen Dichtkunst ein Kanon der Eintheilung, wonach die Arten des Dramas sich wie die Stände und Rangstufen der menschlichen Gesellschaft verhalten sollten: Fürsten und Helden gehören nur in die Tragödie, die bürgerliche Klasse in die Komödie, die Bauern in das Schäferspiel. Die großen Personen der Welt müssen nach standesgemäßer Poesie ernst und erhaben, die bürgerlichen Leute spaßhaft und lächerlich erscheinen; dort enthüllt die dramatische Kunst heroische Handlungen und Schicksale, hier Thorheiten und Laster. Was in dem Leben der Fürsten und Helden nach

gewöhnlicher oder niederer Menschenart geschieht, kommt auf der Bühne so wenig zum Vorschein, als in der Etikette der Hof- und Staatsactionen; was in der bürgerlichen Welt Ergreifendes und Erschütterndes erlebt wird, ist für die dramatische Muse nicht vorhanden und findet im Spiegel ihrer Kunst kein Abbild. Es war nicht schwer zu entdecken, daß der Inhalt des wirklichen Lebens in den steifen Formen einer solchen Kunst nicht aufgeht. In dem Dasein der Großen ist nicht alles hoher Ernst, wie schon Corneille bemerkt hatte, die Könige sitzen nicht mit Krone und Scepter am Tisch, wie im „gestiefelten Kater“; noch weniger besteht das bürgerliche Leben in einer Sammlung typischer Thorheiten und Laster. So hatten sich zwischen der wirklichen Welt und der dramatischen Kunst, die ihr den Spiegel vorhalten soll, traditionelle Schranken aufgethürmt, die den ernsten Empfindungen und Begebenheiten den Eingang in das Lustspiel, und den bürgerlichen Erlebnissen und Schicksalen den Eingang in die Tragödie sperrten. Diese Schranken müssen im Angesichte der neuen Zeit, insbesondere dem Selbstgefühl des modernen, reich entwickelten, innerlich lebensvollen Bürger-

thums gegenüber als unnatürliche empfunden werden und fallen. Die dramatische Poesie war standesgemäß, sie soll menschlich werden; der dritte Stand forderte seine Gleichberechtigung erst auf der Bühne, dann im Staat: die poetische Revolution war eine Vorläuferin der politischen!

Durch die Wegräumung jener Schranken bilden sich zwei neue, den Zeitbedürfnissen entsprechende, darum zeitgemäße Formen des Dramas. Die Komödie nimmt ernste und ergreifende Begebenheiten, die Tragödie bürgerliche Erlebnisse und Schicksale in sich auf; so entsteht dort „das rührende Lustspiel", welches die Gegner das weinerliche (comique larmoyant), Gottsched das heulende nannten, hier „das bürgerliche Trauerspiel": jenes haben die Franzosen, namentlich Nivelle de la Chaussée, dieses die Engländer, zunächst George Lillo in seinem „Kaufmann von London" (1731) ausgebildet. Beide Formen hatte Lessing vor sich, als er seine Abhandlungen von dem weinerlichen oder rührenden Lustspiele schrieb (1754).

Er selbst hielt sich an die Engländer und wollte der deutschen Bühne das erste bürgerliche Trauerspiel geben. Aber hier war eine Umgestaltung

nöthig. Daß die bisherige Tragödie, die sogenannte hohe, ihre Charaktere auf den Höhen der Gesellschaft, in Fürsten und Helden suchte und ihre Handlungen in entlegenen Zeiten und Ländern geschehen ließ, damit die Erhabenheit ihrer Personen nicht durch die Nähe geschwächt werde, hatte nicht blos die traditionelle Autorität für sich, sondern eine gewisse menschliche Berechtigung. Um gewaltige Leidenschaften zu haben und auszulassen, muß man gleichsam mit ungehemmter Kraft ausholen und handeln können, und dazu ist ein weiter, unbeengter Spielraum nothwendig, wie ihn die Großen der Welt durch ihren erhabenen, den gewöhnlichen Gesetzen entrückten und überlegenen Lebenszustand unmittelbar besitzen. Sie sind in der menschlichen Gesellschaft auf den Kothurn gestellt und erscheinen daher für die Tragödie wie privilegirt. Anders verhält es sich mit den bürgerlichen Personen, die von allen Seiten durch Gesetze eingeschränkt, auf Schritt und Tritt Gensdarm und Polizei in der Nähe haben. Hier werden Ausbrüche der Leidenschaft und gewaltthätige Handlungen leicht zu gemeinen Verbrechen, die der bürgerlichen Justiz verfallen und besser in den Pitaval als auf die

Bühne gebracht werden. In jenem englischen Trauerspiel, das Lessing vor sich hatte, wird ein junger Kaufmann in die Netze einer Buhlerin verstrickt, zu Unthaten verführt und zuletzt als Dieb und Mörder zum Galgen verurtheilt; dies macht auch seinen Effect, aber nicht die erschütternde und erhebende Wirkung, die wir tragisch empfinden. Das bürgerliche Trauerspiel bedarf daher eines Spielraumes, den äußerlich beengte Lebenszustände weniger einschränken und verkümmern können: es ergreift die Conflicte des Herzens, die rührenden Begebenheiten und Schicksale, die innerhalb des Hauses und der Familie erlebt werden und um so mannichfaltiger sind, um so sympathischer berühren, je reicher und tiefer das Gemüthsleben der Welt sich entwickelt hat. Die Stürme, die das zurückgezogene Gebiet des Herzens und der Familie bewegen, brachte der englische Buchdrucker Samuel Richardson in seinen Romanen, vor allem in der Clarissa, zur Darstellung und eröffnete damit die Bahn jener Dichtungen, die in der neuen Heloise und im Werther ihre Vollendung erreichen sollten.

In der Umgestaltung des bürgerlichen Trauerspiels zur Familientragödie erkannte Lessing

seine nächste Aufgabe: er dichtete Miß Sara Sampson und vereinigte in diesem Stück (wie Danzel des Näheren nachgewiesen) gewissermaßen Lillo und Richardson, den Kaufmann von London und die Clarissa. Das Werk wurde in den ersten Monaten des Jahres 1755 in einem Gartenhause zu Potsdam vollendet und den 10. Juli in Frankfurt a/O. aufgeführt. Es machte den Anfang zur Reform des Dramas. Zum erstenmal betrat ein bürgerliches Trauerspiel die deutsche Bühne. Aber das Stück selbst spielte nicht blos mit seinen Figuren und Begebenheiten in England, sondern blieb auch in der Behandlung und Ausführung des Stoffs, selbst in der Stilisirung der Charaktere dergestalt von seinen Vorbildern abhängig, daß ein Engländer, der es sah, wetten wollte, es sei englischen Ursprungs und nur eine deutsche Uebersetzung. Es war noch kein nationales Drama, auch kein gelungenes Kunstwerk; man hat nicht Charaktere und wohl motivirte Handlungen vor sich, die den Gang des Schicksals bestimmen, sondern Situationen und Empfindungsarten, deren Schilderungen auf den raffinirten Effect des Mitleids berechnet sind. Saras Ermordung durch Marwood müßte eine That der

Rache sein, die aus der Eifersucht folgt, aber die Buhlerin ist nicht eifersüchtig, denn sie liebt den abtrünnigen Mann nicht, sondern will ihn nur ausbeuten; sie wird auch nicht durch Habsucht getrieben, denn eine Mörderin, die ihre Unthat rühmend eingesteht, hat nichts zu gewinnen. Der tragische Ausgang ist unmotivirt. Eben so unbegründet erscheint, daß Mellefont die Buhlerin als seine Verwandte der Sara zuführt, wodurch allein jenes tragische Ende der letzteren ermöglicht wird. Diesen entscheidenden Schritt zu motiviren, hat der Dichter nicht einmal den Schein eines Grundes aufgewendet. In eine Lage gebracht, worin sie nur noch in Demuth zu gehorchen und nichts mehr zu fordern hat, wagt Marwood eine solche Bitte, und Mellefont gewährt sie ohne Weiteres, „nachdem er einen Augenblick nachgedacht". Ich vermuthe den Inhalt seines verschwiegenen Monologs. Ich muß es thun, denkt er, sonst kommt die Tragödie nicht zu Stande. So aber macht sich nicht die Handlung, sondern, — um mit Lessing zu reden — der Rummel einer Tragödie!

Die Bedeutung der Sara beschränkt sich auf die neue Art des Dramas, die Herstellung eines

bürgerlichen Trauerspiels durch die Wegräumung der Schranke zwischen der tragischen Dichtung und dem bürgerlichen Leben, zwischen Familie und Bühne. Die Schranke zu durchbrechen, die das deutsche Leben und seine Gegenwart vom Theater trennt, ist die Aufgabe, die sich jetzt erhebt, und in ihrer Lösung liegt die entscheidende That.

II.

Die Epoche Friedrichs. Der siebenjährige Krieg.

Hier aber gab es kein Vorbild, worauf man hinweisen, keines, das man literarisch erwerben konnte, oder bei dem sich eine poetische Anleihe machen ließ. Das Original zu unserem nationalen Drama mußte in Deutschland erlebt werden und gegenwärtig sein, wie der heutige Tag. Man kann der Kunst und Dichtung nationalen Charakter wünschen, aber unmöglich daraus eine Anweisung machen, die in jedem beliebigen Zeitpunkte, wenn man nur ernstlich wolle, auszuführen sei; nationale Gesinnung und Affecte lassen sich der Poesie so wenig vorschreiben, als man dem Dichter rathen

kann: „Sei originell, sei genial; ich will dir sagen, wie du die Sache anzufangen hast.“ Wenn er nach einer solchen Vorschrift handelt, ist er gewiß das Gegentheil des Originals. Und wenn die Poesie erst belehrt werden oder selbst ergrübeln muß, was zu thun sei, um unsere nationalen Empfindungen zu bewegen, wird sie sicher nicht das Herz des Volkes treffen, sondern auf allerhand Hirngespinste gerathen, wie Klopstock, der Barden erfand, wo nie welche waren.

Dem nationalen Umschwung der deutschen Dichtung mußte eine Umwandlung der deutschen Nation selbst vorausgehen: eine neue gewaltige Zeit, die das morsche, in seinen mittelalterlichen Formen erstarrte, vom dreißigjährigen Kriege niedergeworfene Reich in seinen Grundfesten zerstörte und den deutschen Staat der Zukunft schuf. Diese Zeit erschien in dem Augenblick, als auch unserer Dichtung kein anderes Thema blieb, als nationale, erlebte, gegenwärtige Schicksale; die Anleihe, die Lessing zu unserem ersten bürgerlichen Trauerspiel bei den Engländern gemacht hatte, war verbraucht; die neue Dichtung mußten wir mit unseren eigenen Mitteln bestreiten. Die Epoche, von der ich rede,

ist der siebenjährige Krieg und der Thatenruhm Friedrichs des Großen.

Die Phantasie, hatten die Schweizer gesagt, bedürfe neuer, ungemeiner, erhabener Vorstellungen von wunderbarer Wirkung; die Tragödie nach alter Art verlangte erhabene Personen, Könige und Helden, die von Natur das Recht und die Kraft gewaltiger Leidenschaften, Handlungen und Schicksale haben. Nun, eine solche bewunderungswürdige Person, ein König und Held, der selbst nach dem Urtheile des Feindes durch seine Einsicht und Thatkraft wie kein Zweiter das Diadem geadelt, steht plötzlich vor den Augen der Welt: er allein gegen eine Welt in Waffen, die seinen Untergang begehrt! Die Tragödie ist da, die gewaltigste, die es giebt: „denn der Krieg läßt die Kraft erscheinen, alles erhebt er zum Ungemeinen, selber dem Feigen erzeugt er den Muth!" Welche Contraste und Schicksalswechsel in dem Gange dieses Krieges, in dem Leben dieses Königs: die Siegesschlachten von Lowositz, Prag, Roßbach, Leuthen und Zorndorf; die Unglückstage von Kollin, Hochkirch und Kunersdorf! Der Eindruck seiner persönlichen Erhabenheit und Heldenkraft ist mächtiger als die politische

Parteistimmung. Wenn man nicht preußisch gesinnt ist, kann man doch „fritzisch" gesinnt sein.

Dieser König war der deutschen Literatur und Dichtung von Grund aus abgeneigt und ist es sein Leben lang geblieben. Mag man ihm daraus einen Vorwurf machen, denn daß er selbst einen Lessing und Goethe nicht zu schätzen wußte und weniger als einen Wolf und Gellert, war gewiß ein Mangel an Einsicht und Geschmack. Aber die Liebe zur Poesie wird in der Jugend entschieden, nicht im Alter. Als Karl August von Sachsen-Weimar jung war, sah er den Dichter des Götz und Werther vor sich. Als Friedrich Kronprinz war, blühte Gottsched; er hatte Recht, wenn er Voltaire vorzog. Doch war er im Innersten ein deutscher Mann. Seine Bewunderung für Voltaire hat ihn nicht gehindert, bei Gelegenheit einer nichtswürdigen Handlung dem hochgepriesenen Dichter auf französisch die Wahrheit nach deutscher Art zu sagen: „Ich schreibe diesen Brief mit dem derben Menschenverstand eines Deutschen, der sagt, was er denkt, ohne zweideutige Ausdrücke und flaue Beschönigungen, welche die Wahrheit entstellen." Seine Bewunderung für die französische Literatur hat ihn nicht gehindert, das

französische Heer bei Roßbach zu schlagen, und es war doch besser, daß er die deutsche Literatur verachtet und bei Roßbach gesiegt hat, als wenn es umgekehrt gegangen wäre. Durch das, was Friedrich war, ein großer Heldenkönig, durch den Eindruck seiner Person und Thaten, hat er der deutschen Literatur weit mehr genützt, als wenn er sie gepflegt, bezahlt, selbst statt französischer Gedichte deutsche gemacht und der Karschin mehr als zwei Thaler geschenkt hätte.

Die Herzen öffneten sich den Eindrücken einer heroischen Gegenwart. Welche Phantasie hätte auch jenem Eindruck widerstehen können, den die Kunde von dem Heldentode Schwerins in der Schlacht bei Prag hervorbringen mußte: wie der linke Flügel der Preußen zu weichen beginnt und der siebzigjährige Feldmarschall die Fahne ergreift, vorangeht und bei den ersten Schritten von Kartätschen zu Boden gestreckt wird! Hören wir nur, welchen poetischen Widerhall der siebenjährige Krieg in unsrer Dichtung hervorrief, den „Schlachtgesang“ eines preußischen Grenadiers nach dem Siege von Lowositz:

Was helfen Waffen und Geschütz
Im ungerechten Krieg?
Gott donnerte bei Lowositz,
Und unser war der Sieg!

Und das Siegeslied nach der Schlacht von Prag mit der Verherrlichung Schwerins:

Victoria, mit uns ist Gott,
Der stolze Feind liegt da!
Er liegt, gerecht ist unser Gott,
Er liegt, Victoria!

Zwar unser Vater ist nicht mehr,
Jedoch er starb als Held,
Und sieht nun unser Siegesheer
Vom hohen Sternenzelt.

Er ging voran, der edle Greis,
Voll Gott und Vaterland!
Sein alter Kopf war kaum so weiß,
Als tapfer seine Hand.

Mit muntrer jugendlicher Kraft
Ergriff er eine Fahn'
Und hielt sie hoch an ihrem Schaft,
Daß wir sie alle sahn.

Und sagte: „Kinder, Berg hinan!
Auf Schanzen und Geschütz!"
Wir folgten alle Mann für Mann,
Geschwinder, wie der Blitz.

Ach, aber unser Vater fiel,
Die Fahne fiel auf ihn,
O welch glorreiches Lebensziel,
Glückseliger Schwerin!

Welche natürliche Siegesgewißheit im Vertrauen auf den großen König erfüllt die letzten Worte des Liedes:

Und weigert sie auf diesen Tag
Den Frieden vorzuziehn,
So stürme Friedrich erst ihr Prag
Und dann führ' uns nach Wien!

Der Grenadier, der diese Lieder sang, war Gleim, der Anakreontiker! die Tändeleien waren verstummt, die Heldenthaten der Zeit weckten deutschen Heldengesang. Lessing gab die beiden Lieder in eine Zeitschrift und ließ die Bemerkung vorausgehen: „sie könnten beide weder poetischer noch kriegerischer sein, voll der erhabensten Gedanken in dem einfältigsten Ausdruck." Als er ein Jahr später (1758) den Vorbericht zu den Kriegsliedern des Grenadier schrieb, wollte er vor allem ihren nationalen Charakter erkannt und beherzigt wissen: sie sind nicht nach dem Vorbilde römischer oder griechischer Dichter, sie sind preußisch. Wie hatte man sich früher mit solchen Vergleichungen gütlich

gethan, bald sollte oder wollte einer der deutsche Ovid, bald der deutsche Horaz, sogar der deutsche Pindar sein. Dieser Grenadier, so urtheilte Lessing, ist kein deutscher Horaz, kein deutscher Pindar, nicht einmal ein deutscher Tyrtäus, denn die heroischen Gesinnungen sind einem Preußen eben so natürlich als einem Spartaner!

Mit dem nächsten Jahre begannen die Briefe über die neueste Literatur, die Nicolai herausgab, und deren wichtigste Lessing in den Jahren 1759 und 1760 schrieb. In diesen Briefen sollte die deutsche Literatur während des siebenjährigen Krieges besprochen werden; man dachte sich einen verwundeten Offizier im Feldlager, der auf diesem Wege von den geistigen Erlebnissen der Kriegszeit Kunde erhalten sollte. Es war Lessings Gedanke. „Wie leicht,“ sagte er, „kann Kleist verwundet werden, so sollen die Briefe an ihn gerichtet sein.“ Kleist fiel in demselben Jahr bei Kunersdorf und starb den Heldentod, wie er es gewünscht hatte, denn er konnte sich nicht tapfer genug sein. „Er wollte sterben,“ sagte Lessing, von Schmerz erschüttert, wie er den Tod dieses Mannes erfuhr, der zu seinen liebsten Freunden gehörte. Als Kleist in Leipzig

die Lazarethe verwalten mußte, während er sich nach der Feldschlacht sehnte, hat ihn Lessing oft mit dem Worte Xenophons getröstet: „Die tapfersten Männer sind auch die mitleidigsten.“ Wenn ich mir Kleists Gemüthsart vergegenwärtige, in der sich der Poet mit dem Helden vereinigte, seine Tapferkeit, sein Mitleid, seine Freigebigkeit, die sich auch gegen Lessing bewies, so zweifle ich nicht, daß dem letzteren das Bild dieses Freundes vorschwebte, als er den Charakter Tellheims dichtete.

III.

Entstehung der Minna von Barnhelm.

In dem berühmtesten jener Literaturbriefe, dem siebzehnten, hatte Lessing das nationale, von aller fremdländischen Renaissance freie, echt deutsche Drama gefordert und auf den Faust hingewiesen. Aber die Dichtung, welche diese Aufgabe lösen sollte, mußte sein wie die schicksalsvolle Zeit selbst und gegenwärtig wie der Tag. Mitten unter den Eindrücken des siebenjährigen Krieges, dessen letzte Jahre Lessing in Breslau an der Seite des Generals Tauentzien zubrachte, entstand „Minna von Barn-

helm"; er dichtete den Entwurf unmittelbar nach dem Frieden von Hubertsburg (15. Februar 1763) an einem heiteren Frühlingsmorgen in einem Breslauer Garten, er hat das Stück in Berlin unter den Augen seines Freundes Ramler ausgeführt und erst im Jahre 1767 veröffentlicht. Wollen wir die ungeheure Umwandlung, die der siebenjährige Krieg in unserer Literatur und Dichtung hervorgebracht hat, an Lessings eigenen Werken erkennen, so ist nichts sprechender und bemerkenswerther, als diese Folge seiner dramatischen Dichtungen: vor dem Ausbruche des Krieges die empfindsame Sara Sampson, während desselben der kriegerische Philotas, nach dem Ausgange Minna von Barnhelm!

Niemand hat den Einfluß jener gewaltigen Zeit auf unsere Dichtung richtiger und treffender gewürdigt als Goethe im siebenten Buche seiner Lebenserinnerungen. „Der erste wahre und eigentliche Lebensgehalt kam durch Friedrich den Großen und die Thaten des siebenjährigen Krieges in die deutsche Poesie. Jede Nationaldichtung muß schal sein oder schal werden, die nicht auf dem Menschlichsten ruht, auf den Ereignissen der Völker und ihrer

Hirten, wenn beide für einen Mann stehen." „Die Kriegslieder, von Gleim angestimmt, behaupten deswegen einen so hohen Rang unter den deutschen Gedichten, weil sie mit und in der That entsprungen sind und noch überdies, weil an ihnen die glückliche Form, als hätte sie ein Mitstreitender in den höchsten Augenblicken hervorgebracht, uns die vollkommenste Wirksamkeit empfinden läßt." „Eines Werkes aber, der wahrsten Ausgeburt des siebenjährigen Krieges, von vollkommen norddeutschem Nationalgehalt, muß ich vor allem ehrenvoll erwähnen: es ist die erste aus dem bedeutenden Leben gegriffene Theaterproduction von specifisch temporärem Inhalt, die deswegen auch eine nie zu berechnende Wirkung that, Minna von Barnhelm." „Diese Production war es, die den Blick in eine höhere, bedeutendere Welt aus der literarischen und bürgerlichen, in welcher sich die Dichtkunst bisher bewegt hatte, glücklich eröffnete."

Lessing selbst fühlte, daß diese Dichtung seine entscheidende That sei. „Ich brenne vor Begierde," schrieb er den 20. August 1764 an Ramler, „die letzte Hand an meine Minna von Barnhelm zu

legen. Ich habe Ihnen von diesem Lustspiel nichts sagen können, weil es wirklich eins von meinen letzten Projecten ist. Wenn es nicht besser als alle meine bisherigen dramatischen Stücke wird, so bin ich fest entschlossen, mich mit dem Theater gar nicht mehr abzugeben." — Zu jenen Kriegsliedern und diesem Lustspiel, die aus der Zeit des siebenjährigen Krieges unmittelbar hervorgegangen sind, möchte ich noch ein Gedicht fügen, eine unserer besten Balladen, deren tragische Erzählung sich von dem Hintergrunde des vollendeten Krieges stimmungsvoll abhebt: „Er war mit König Friedrichs Macht gezogen in die Prager Schlacht und hatte nicht geschrieben, ob er gesund geblieben."

Die Schicksalswechsel der Kriege bewegen nicht blos die Loose der Fürsten, Staaten und Völker, sondern erschüttern auch das Dasein der Einzelnen bis in die kleinsten verborgensten und spurlosen Verhältnisse, die der historischen Forschung nicht mehr bemerkenswerth scheinen; aber gerade in dem Genrebild der Privatgeschicke, die mitten unter den großen Weltveränderungen erlebt werden, erscheinen die Züge der Zeit in einer so greifbaren und eindringlichen Form, daß der Dichter, der diese Gegen-

wart dramatisch fassen will, hier eine Menge der fruchtbarsten Motive findet. Der siebenjährige Krieg, der die deutschen Völkerzustände in einen so gewaltigen Aufruhr brachte, griff auf mannichfaltigste Art umgestaltend in das Dasein der Familien und Individuen, und es gingen jähe Lebenswandlungen aus ihm hervor, deren Kunde von Mund zu Mund lief und sich sagenhaft verbreitete. Man hörte von einer Menge plötzlich emporgestiegener, plötzlich zerstörter Existenzen. In den preußischen Freibataillonen, die nach dem Frieden entlassen wurden, waren tapfere, durch Kriegsthaten ausgezeichnete Offiziere, deren sich manche aus niederem Stande aufgeschwungen hatten und nun durch ihre Verabschiedung wieder in Dunkelheit und Elend versanken. Ein solcher Offizier war, wie man sich erzählte, vor den Feldzügen Mühlknappe gewesen und hatte sich auf dem Schlachtfelde den Orden pour le mérite verdient; er mußte nach seiner Entlassung den alten Dienst wieder aufsuchen und schickte dem Könige den Orden zurück, damit das glänzende Ding nicht bestaubt werden möge. Ein anderer war zum Schmiedehandwerk zurückgekehrt und verleugnete sich dem General, der ihn Pferde beschlagen sah

und einen tapferen Rittmeister in ihm wiedererkannte. Eines der merkwürdigsten Schicksale hatte ein ungarischer Husar erlebt, der einst in der Schlacht bei Mollwitz im Begriff stand, den König gefangen zu nehmen; Friedrich rief ihm zu: „Ich bin der König, geh' mit mir!“ Der Husar gehorchte, trat in die Dienste des Königs und brachte es in der Folge durch seine Tüchtigkeit bis zum Reiteroberst und General. Sein Name heißt Paul Werner. Wir sehen einen Sagenkreis vor uns, in dem einige der Motive enthalten sind, die Lessing in seiner Dichtung benützt hat. Tellheim, der Held seines Stückes, ist der verabschiedete Major eines Freibataillons, sein treuester Freund und Kriegskamerad der Wachtmeister Paul Werner. Die Mutter des Philosophen Garve wollte von Lessing selbst gehört haben, daß sich etwas Aehnliches als die Geschichte seines Stücks in dem Breslauer Gasthause zur goldenen Gans wirklich zugetragen habe.

Vergegenwärtigen wir uns den Gang der Begebenheiten oder die Fabel, die Lessing seinem Stück zu Grunde gelegt; galt ihm doch die Erfindung der dramatischen Fabel hier, wie überhaupt, für die wesentlichste Aufgabe des Dichters.

IV.
Die Fabel des Stücks.

Tellheim, ein junger reicher Edelmann kurländischen Geschlechts, tritt unter die Fahnen Friedrichs nicht aus Liebe zum Kriegshandwerk, dessen Unmenschlichkeiten er verabscheut, sondern aus Begeisterung für die Person und Sache des großen Königs, aus Neigung zur Gefahr, aus hochherziger, tapferer Gesinnung. Er zeichnet sich aus und wird Major. In den sächsisch-thüringischen Winterquartieren erhält er den Befehl, von den Ständen mit aller Strenge eine hohe Kriegssteuer einzutreiben, die auf seine Bitte im äußersten Nothfall auf ein geringeres Maß, dessen Minimum ihm vorgeschrieben wird, soll herabgesetzt werden dürfen. Da die Stände unvermögend sind, eine größere Steuerlast zu tragen, gewährt ihnen Tellheim die niedrigste Forderung; da sie auch diese nicht vollständig leisten können, deckt er aus eigenen Mitteln durch einen Vorschuß von 2000 Pistolen die fehlende Summe. Bei Zeichnung des Friedens will er seine noch ausstehende Forderung unter die Kriegsschuld auf-

nehmen lassen. Man anerkennt die Wechsel, aber verdächtigt den Inhaber, als ob dieser sie nicht gegen baaren Vorschuß empfangen, sondern als Belohnung dafür genommen habe, daß er die Kriegssteuer auf das niedrigste Maß herabgesetzt. Er ist der Bestechung verdächtig. Die Generalkriegskasse soll die Sache genau untersuchen, und bevor sie im Reinen ist, darf Tellheim, durch schriftliches Ehrenwort gebunden, die Hauptstadt nicht verlassen. Er gehört unter die vielen Offiziere, die nach dem Frieden entbehrlich geworden und verabschiedet sind. Eine Schußwunde hat ihm den rechten Arm gelähmt, sein Vermögen ist verloren, seine Ehre gekränkt, die Dienerschaar verschwunden, die den reichen Mann früher umgeben: Kammerdiener, Jäger, Kutscher und Läufer; der erste hat sich mit der Garderobe des Herrn aus dem Staube gemacht, der zweite ist mit dem letzten Reitpferde auf und davon geritten, der Jäger karrt in Spandau, weil er Soldaten zur Desertion verleitet hat, und der Läufer ist als Trommelschläger in ein Garnisonregiment gesteckt worden, weil er den Major betrogen und die nichtswürdigsten Streiche begangen. Nur einer, sein Reitknecht Just, ist ihm treu geblieben.

Der tapfere Wachtmeister Paul Werner, der im Kriege ihm zweimal das Leben gerettet, lebt jetzt im Besitz eines dörflichen Freiguts in seiner Nähe. Nach so bitteren Erfahrungen erwartet Tellheim in der Verborgenheit eines Berliner Gasthauses den Ausgang seiner Sache, um so stolzer, je größer sein Elend ist; er hat sich auf seine Art heroisch gefaßt und ohne ein Wort der Klage, ohne ein Zeichen seiner Seelenkämpfe dem höchsten Glücke entsagt: dem Besitz seiner Braut.

Jene hochherzige That in Thüringen hatte das Herz eines jungen Mädchens, einer der reichsten Erbinnen des Landes von edler Abkunft, für Tellheim gewonnen, noch bevor sie ihn kannte. Um den Mann zu sehen, der so großmüthig handeln konnte, geht Minna von Barnhelm uneingeladen in eine Gesellschaft, wo sie ihn findet. Schnell erkennen sich die beiden, durch ihre Denkart verwandten, durch ihre Gemüthsart zur schönsten wechselseitigen Ergänzung bestimmten Naturen. Schicksalsvolle Zeiten steigern die Gefühle und beschleunigen die Entschlüsse. Tellheim ist Minnas Bräutigam, als er die thüringischen Quartiere verläßt; das Zeichen ihrer Verlobung sind zwei einander völlig

gleiche Brillantringe. Sehnsüchtig erwarten beide das Ende des Krieges, um sich ganz gehören zu können; endlich schreibt Tellheim: „Es ist Friede, und ich nähere mich der Erfüllung meiner Wünsche.“ Plötzlich verstummen seine Briefe. Monate lang harrt Minna vergebens auf Nachrichten, dann faßt sie den schnellen und kühnen Entschluß, selbst ihn zu suchen. Begleitet von ihrem Kammermädchen Franziska, ihrer Gespielin und Freundin, und unter dem Schutze ihres Oheims, des Grafen Bruchsall, eines sächsischen, preußenfeindlichen Edelmannes, der während des Krieges in Italien gelebt hat und erst nach dem Frieden zurückgekehrt ist, reist sie nach Berlin, wo sie noch vor dem Grafen eintrifft, den ein kleiner Reiseunfall auf der letzten Station zurückgehalten. Hier führt sie der Zufall in dasselbe Gasthaus, wo Tellheim mit seinem Diener Just in ärmlicher Zurückgezogenheit lebt. Der Wirth zum „König von Spanien“ schätzt seine Gäste nur nach dem Gelde, und die vornehme Dame mit Kammermädchen und zwei Dienern ist ihm natürlich mehr werth, als der Major, der seit einiger Zeit die Rechnung nicht mehr bezahlt hat. Seine Wohnung wird sofort der Dame eingeräumt und er selbst,

abwesend und ungefragt, in schlechteren Räumen untergebracht. Nach einer solchen Behandlung will Tellheim nicht einen Augenblick länger in dem Gasthause bleiben und läßt, um seine Schuld bezahlen zu können, durch Just sein letztes und theuerstes Gut, den Verlobungsring, verpfänden, der nun in die Hände des Wirths gelangt und dem Fräulein gezeigt wird, die in der Hoffnung, etwas von Tellheim zu erfahren, sich nach dem Offizier erkundigt, der (freiwillig, wie sie glaubt) ihr sein Zimmer überlassen. Bei dem Anblick des Ringes erkennt Minna, daß jener Offizier Tellheim selbst. Der Bräutigam ist wiedergefunden, das erste Ziel glücklich erreicht, aber bei weitem nicht das letzte.

Jetzt gilt es, den Entschluß Tellheims zu besiegen, der bereit ist, jedes Glück ihr zu opfern, jedes Unglück mit ihr zu theilen, nur nicht das seinige: ein Bettler, ein Krüppel, ein bescholtener, an seiner Ehre gekränkter Mann, wie er sei, dürfe nicht daran denken, der Gemahl einer Minna von Barnhelm zu werden! Opfer zu bringen kostet ihm gar nichts, Opfer anzunehmen ist ihm unmöglich: dazu ist er zu stolz und zu zartfühlend. Vergebens bietet Minna alle Ueberredungskunst ihrer innigen

Liebe, ihrer klaren und heiteren Gemüthsart auf, um seinen Sinn zu ändern, seine Schwermuth zu verscheuchen, ihn zu überzeugen, daß ihr ganzes Glück darin bestehe, sein Unglück zu theilen, daß seine stolze Entsagung ihr Qualen bereite, daß aus gekränktem Ehrgefühl er nicht blos ihr Glück zerstöre, sondern auch ihre Ehre verletze. Jedes ihrer Worte rührt ihn tief und läßt ihn seinen Vorsatz bis zur Verzweiflung schmerzlich empfinden, aber nichts vermag den gefaßten Entschluß zu erschüttern. Nur eine günstige Wendung seines Schicksals könnte helfen: nicht die bloße Niederschlagung der Sache, sondern die ehrenvollste Wiederherstellung.

Aber bevor diese Wendung wirklich eintritt, siegt Minna durch List über Tellheims stolze, schwermüthige und verkehrte Entsagung; sie kennt ihn genau und weiß ihn zu lenken. Wäre sie nicht die reiche, vornehme, beneidenswerthe Erbin, sondern arm und verlassen, so würde keine Macht der Welt diesen Mann hindern, ihr Schicksal zu theilen und ihren Besitz als höchstes Gut zu fordern; er würde an der Wahrheit ihrer Liebe irre werden, wenn sie im Unglück seine Hand ablehnen wollte, weil sie es nicht über sich bringen könne, ein so großmüthiges

Opfer anzunehmen. Und doch würde die Geliebte nichts anderes thun, als er soeben gethan hat; sie würde gegen ihn nur dieselbe vermeintliche Entsagungspflicht zu üben scheinen, die sein Verhalten ihr gegenüber bestimmt. Eine solche Art der Vergeltung wird zugleich die heilsamste Kur sein. Tellheim kann über seine edel gedachte, aber falsch empfundene Handlungsweise nicht schneller und gründlicher aufgeklärt werden, als wenn Minna den weiblichen Tellheim spielt. Sie ist nicht mehr die gute Partie, sondern ein armes, von ihrem preußenfeindlichen Oheim um ihrer Liebe willen enterbtes Mädchen, ein verlaufenes sächsisches Fräulein, das zu ihrem Bräutigam flieht, um in seinen Armen Schutz und Heimath zu suchen. Und von diesem Bräutigam muß sie hören: es sei nichtswürdig, wenn ein Mann, den das Unglück verfolge, sich nicht schäme, sein ganzes Glück der blinden Zärtlichkeit einer Frau zu verdanken. Damit ist ihr Urtheil gesprochen: sie müßte ja eine nichtswürdige Creatur sein, wenn sie in ihrem Elende ihr ganzes Glück von der blinden Zärtlichkeit Tellheims annehmen wollte. Jetzt spielt sie die tief gekränkte, in ihrer Würde beleidigte Frau, sie giebt

ihm den Verlobungsring zurück und fordert den seinigen. In Wahrheit ist es der von ihm verpfändete, von ihr eingelöste Ring, den sie ihm wiedergiebt, indem sie ihn zurückfordert: sie erneuert den Liebesbund, während sie thut, als ob sie ihn auflöse. Seine Bitten und Betheuerungen bleiben fruchtlos. Ein königliches Handschreiben bringt ihm die ehrenvollste Wiederherstellung. Der gerechte König gewährt ihm eine Genugthuung, die nicht größer sein kann, er wünscht auch seine Dienste wieder: „Ich möchte nicht gern einen Mann Eurer Bravour und Denkungsart entbehren.“ Mit Freuden will er die glänzende militärische Laufbahn, die sich vor ihm eröffnet, für die Geliebte aufgeben, aber sie darf, seinem Vorbilde gemäß, kein solches Opfer annehmen und besteht auf der Rückgabe seines Ringes. Tellheim ist so benommen und so geradsinnig, daß er das Spiel mit dem Ringe nicht merkt und keinen der Winke versteht, die ihn auf die Spur bringen wollen. Wie er erfährt, daß der verpfändete und zurückgeforderte Ring bereits durch Minna eingelöst sei, glaubt er, sie habe ein grausames und arglistiges Spiel mit ihm getrieben, den Bruch gewollt und darum den Ring an sich

gebracht. Da meldet man die Ankunft des gräflichen Oheims, den Tellheim noch immer für Minnas Verfolger hält. Seine empörten Empfindungen schweigen und der ritterliche Mann ist sogleich bereit, die verlassene Frau zu beschützen. „Lassen Sie ihn nur kommen! Fürchten Sie nichts! Er soll Sie mit keinem Blicke beleidigen dürfen! Er hat es mit mir zu thun."

Es ist des Spieles genug. Schnell klärt sich alles auf mit wenigen Worten. Die Liebenden haben sich zum zweiten Male und für immer gefunden: der preußische Major und das sächsische Edelfräulein. „O boshafter Engel!" ruft Tellheim, „mich so zu quälen!" Minnas heitere Antwort erklärt die heilsame Rolle, die sie gespielt, und warnt den geliebten Mann vor einer solchen Wiederholung: „Dieses zur Probe, mein lieber Gemahl, daß Sie mir nie einen Streich spielen sollen, ohne daß ich Ihnen nicht gleich darauf wieder einen spiele. Denken Sie, daß Sie mich nicht auch gequält hatten?" Und wenn Tellheim entgegnet: „O Komödiantinnen, ich hätte euch doch kennen sollen!" so wird mit diesem Wort eines der Motive bezeichnet, die das Stück zu einem „Lustspiel" gemacht haben.

V.

Exposition. Charakteristik Tellheims.

Just und der Wachtmeister.

Wir haben den Gang der Begebenheiten erzählend dargestellt, damit im Unterschiede davon der Gang der Handlung in der dramatischen Composition um so besser einleuchte. Daß wider den Bund der Liebenden sich in den Schicksalen und dem Charakter Tellheims Hindernisse erhoben haben, die er nicht überwinden kann und welche durch sie besiegt werden müssen: darin liegt der Knoten unseres Dramas. Er ist geschürzt, sobald Minna ihren Bräutigam wieder gefunden und die Beweggründe entdeckt hat, die ihn zur stillen Entsagung genöthigt. Damit ist das Problem entwickelt, welches die weitere Handlung zu lösen hat. In der Auseinandersetzung dieses Problems besteht die Exposition unseres Dramas, sie bildet das Thema der beiden ersten Acte, am Ende des zweiten liegt die Sache, um die es sich handelt, die dramatische Aufgabe, offen am Tage, ihre Lösung wird im dritten vorbereitet, im vierten begonnen und im

fünften vollendet. Die Einheit der Handlung ist unterstützt durch die des Orts und der Zeit: der Ort, wo sie vor sich geht, ist das Berliner Gasthaus zum „König von Spanien", die Zeit der 22. August 1763.

Bekanntlich hat Goethe in den beiden ersten Acten unseres Stückes die unerreichte Kunst des Motivirens bewundert und darum die Exposition der Minna von Barnhelm, die er an Meisterschaft nur mit der des Tartuffe zu vergleichen wußte, sich zum Vorbilde dienen lassen. Wir wollen diese meisterhafte Exposition zu erleuchten suchen, indem wir zeigen, welche Aufgabe hier zu lösen war, und wie Lessing dieselbe gelöst hat.

Minna von Barnhelm sucht ihren Bräutigam, von dem sie seit Monaten nichts mehr gehört, und findet ihn in einem Berliner Gasthause wieder: dies ist die erste zu motivirende Handlung. Da sie ihn sicher zu finden wissen wird, wo er auch ist, so hat der Zufall, der sie in dasselbe Gasthaus führt, keine weitere dramatische Bedeutung. Aber es ist eine sehr gewagte Situation, die an sich den Charakter des Komischen trägt, wenn eine Dame ihrem abhanden gekommenen Bräutigam nachläuft. Hätte

uns Lessing eine solche lächerliche Begebenheit vorführen wollen, so konnte er sein Lustspiel damit eröffnen; er hat es nicht gethan, sondern Minna von Barnhelm erst im zweiten Act auftreten lassen, nachdem wir aus dem Gange des ersten den Mann ihrer Liebe kennen und dadurch verstehen gelernt, daß sie bis ans Ende der Welt reisen würde, um ihn wiederzufinden. Jede Art der Untreue und des Flattergeistes ist von dem Charakter Tellheims ausgeschlossen, es konnte nur Unglück sein, das ihn verstummen ließ, Schicksalsstürme, die ihn betroffen haben, und deren Ungemach er allein tragen will. Jene großherzige Gesinnung, die ihn vermocht hat, in den Krieg zu ziehen im Dienste des ersten Heldenkönigs der Zeit, ist aus den Kämpfen noch gestärkter und gestählter hervorgegangen. In jeder Art der Selbstverleugnung eisern, in jedem Mitgefühl für die Leiden anderer hingebend und zart, vereinigt Tellheim die menschlich schönsten Empfindungen und die soldatisch tüchtigsten Eigenschaften, das weiche menschenfreundliche Herz und die kriegerische Zucht so ungesucht und eindrucksvoll, daß er auf seine Untergebenen, wenn sie nicht ganz verdorbene Naturen sind, einen unwillkürlichen Zauber ausübt,

der sie mit schwärmerischer Anhänglichkeit, mit unbedingter Treue und Hingebung an seine Person fesselt.

Diesen Mann schildern heißt Minnas Handlungsweise motiviren. Er soll uns dramatisch geschildert werden: nicht so, daß wir ihn etwa nur von anderen rühmen und loben hören, sondern so, daß wir als Augenzeugen erfahren, wie er ist und handelt. Und bevor wir ihn selbst sehen, läßt uns der Dichter den einfachen, gleichsam elementaren Eindruck seiner Person in der Seele seines letzten Dieners, einer rohen unverdorbenen Natur, erleben. Dieser Eindruck soll Tellheims dramatischer Vorbote sein und zugleich dem Zuschauer die Situation enthüllen, womit die Handlung beginnt. Der Major ist des Abends vorher von einem Ausgange zurückgekehrt und während seiner Abwesenheit von dem habgierigen Wirth ausquartiert worden; sofort verläßt er das Haus und campirt die Nacht, als ob er noch im Felde wäre, im Freien. Just wartet im Wirthshaussaale die ganze Nacht auf seinen Herrn und möchte am liebsten auch nicht schlafen, er ist außer sich vor Empörung und Mitleid: „Meinen Herrn aus dem Hause stoßen, auf die Straße

werfen! Meinen Herrn! so einen Mann, so einen Offizier! Einen Offizier, wie meinen Herrn!" Wie ihn der Schlaf übermannt, träumt er; sein einziger Gedanke ist Rache an dem niederträchtigen Wirth. Wenn er ihn nur prügeln könnte! Wie er träumt, prügelt er ihn, er knurrt förmlich im Schlaf. Mit diesem Traum des Dieners eröffnet der Dichter sein Stück, mit diesen Worten des schlafenden Just: „Schurke von einem Wirth! Du, uns? Frisch, Bruder! Schlage zu, Bruder!" Wie er aufwacht, thut es ihm leid, daß der Traum nicht Wirklichkeit war. „Ich mache kein Auge zu, so schlage ich mich mit ihm herum. Hätte er nur erst die Hälfte von allen den Schlägen!" Der Wirth kann ihn mit nichts begütigen, er haßt ihn weit mehr, als er selbst mit nüchternem Magen den besten Danziger liebt; bei jedem Glase, das ihm jener einschenkt, denkt Just nur an seinen Herrn, der Schnaps ist gut: „Wenn ich heucheln könnte, würde ich für so was heucheln, aber ich kann nicht, es muß raus — Er ist doch ein Grobian, Herr Wirth!" Dieser treue Mensch, roh und plump, wie er ist, fühlt nur für seinen Herrn; er haßt auch die vornehme Dame, die dem Major das Zimmer genommen hat,

er verhält sich zu Tellheim, wie der Pudel, dem er das Leben gerettet, zu ihm: er kann ohne seinen Herrn nicht leben. Drastischer und für die Vorstellung, die wir von Tellheim gewinnen sollen, wirksamer konnte das Stück nicht beginnen.

Während sich Just mit dem Wirthe herumzankt, kommt der Major. Wir sind auf seine Erscheinung vorbereitet und finden sie unsrer Erwartung gemäß: ein solcher Herr, wie Just gesagt hat, ein solcher Offizier! Er gebietet dem Diener Schweigen, kurz und ohne jede Erregung erklärt er dem Wirth, daß er bezahlt werden soll und daß er selbst suchen werde, wo anders unterzukommen. Die 500 Thaler, die ihm der Wachtmeister gebracht mit dem Wunsch, daß er sie brauche, rührt er nicht an; er ist so arm, daß er auch den letzten einzigen Diener nicht mehr bezahlen kann und ihm befiehlt, seine Rechnung zu schreiben.

Da erscheint die Wittwe eines seiner Kameraden, des Rittmeisters Marloff, dem Tellheim 400 Thaler geliehen, und der sterbend seiner Frau zur Pflicht gemacht hat, diese Schuld zu tilgen. Die Wittwe hat alles verkauft und bringt das Geld, um die Handschrift einzulösen. Tellheim, selbst im Zustande

der größten Noth, erläßt nicht nur die Schuld, sondern verleugnet sie, denn er will der Frau den Dank sparen und weiß, daß Marloff einen Sohn hinterlassen hat. „Wollen Sie, daß ich die unerzogene Waise meines Freundes bestehlen soll?“ Die Wittwe versteht seine Absicht; in den Worten, die sie erwidert, reden die ergreifenden Schicksale des Krieges: „Verzeihen Sie nur, wenn ich noch nicht recht weiß, wie man Wohlthaten annehmen muß.“ Sie kann dem edlen Manne, der das Vatergefühl nicht kennt und in der Seele einer Mutter empfindet, nicht rührender danken: „Woher wissen es denn aber auch Sie, daß eine Mutter mehr für ihren Sohn thut, als sie für ihr eigenes Leben thun würde?“ — Wie sie ihn verlassen hat, nimmt Tellheim den Schuldschein aus seiner Brusttasche, um ihn zu vernichten. Dies alles geschieht auf die natürlichste Art, ohne jede großmüthige Wallung, ohne jedes Aufgebot einer Empfindung, die ihm selbst edel erschiene; anders zu handeln ist bei seiner Art unmöglich. „Armes braves Weib! Ich muß nicht vergessen, den Bettel zu vernichten!“ Diese kleine Scene machte auf das Publicum, dem die Schicksale der Soldatenwittwen tausendfach vor Augen

standen, einen erschütternden Eindruck. Als Minna von Barnhelm zum ersten Mal in Berlin aufgeführt wurde*), brach in dem vollen Hause ein Sturm des Beifalls aus, wie Tellheim die Worte sagte: „Armes braves Weib!“

Durch die Scene mit der Marloff weicher gestimmt, empfängt Tellheim die geforderte Rechnung, die Just unter Thränen geschrieben. „Haben Sie Barmherzigkeit mit mir, mein Herr; ich weiß wohl, daß die Menschen mit Ihnen keine haben, aber ich hätte mir eher den Tod, als meinen Abschied vermuthet.“ Er soll den Major verlassen, der ihm lauter Wohlthaten erwiesen, alle Kosten seiner Krankheit bezahlt, seinem abgebrannten und geplünderten Vater Geld geliehen und zwei Beutepferde geschenkt hat; er soll Geld von ihm nehmen, während, alles gerechnet, er vielmehr seinem Herrn noch 91 Thaler 16 Groschen 3 Pfennige schuldet. Der Herr möge ihn nur in seiner Nähe dulden, wie er den Pudel, den er aus dem Wasser gezogen und der ihm nicht mehr vom Leibe geht. „Er springt

*) Den 21. März 1768; sie mußte zehnmal nach einander wiederholt werden.

vor mir her und macht mir seine Künste unbefohlen vor. Es ist ein häßlicher Pudel, aber ein gar zu guter Hund." Dieses Wort rührt Tellheims Herz, dieser Ausdruck der Treue. „Nein, es giebt keine völligen Unmenschen!" sagt er zu sich und zu dem Diener: „Just, wir bleiben beisammen." Er befiehlt ihm den Ring zu verpfänden, die Rechnung zu zahlen und seine Sachen in das wohlfeilste Gasthaus, gleichviel welches, zu schaffen; Tellheim selbst denkt nur an zwei Dinge, die nicht vergessen werden sollen: seine Pistolen und „noch eins, — nimm mir auch deinen Pudel mit, hörst du, Just!" Der große Schauspieler Schröder erzählt von Eckhof: „Es lag eine Welt von Ausdruck in seiner Rede, wenn er als Tellheim die Worte sprach: „‚Nimm mir auch deinen Pudel mit, hörst du, Just!'"

Es fehlt in dem Bilde Tellheims, das wir in dramatischer Ausprägung empfangen sollen, bevor Minna von Barnhelm erscheint, noch ein Zug. Wir glauben dem treuen Just, daß es in der Welt keinen besseren Herrn giebt; wir empfinden mit der Wittwe Marloff, daß niemand großmüthiger und zarter handeln kann, als Tellheim; dem Wirth gegenüber ist er stolz und kurz gebunden; auch

haben wir nebenbei bemerken können, daß er für das gewöhnliche Leben sehr unpraktisch ist: er läßt seine Habseligkeiten in einen anderen Gasthof schaffen und kümmert sich weder um das Haus noch die Sachen; er denkt nur an zwei Dinge, die ihm nachträglich einfallen und für seine gegenwärtige Lage die unnützesten sind: seine Pistolen und Justs Pudel! Wir wollen mit dieser Bemerkung die Sorgen beschwichtigen, die sich wegen der Pistolen einige Erklärer gemacht haben: daß sich der Mann nur nicht erschießt! Sorgen, die eben so unnütz sind, als für Tellheim selbst in diesem Augenblick die Pistolen.

Damit uns nichts von der Kunst des motivirenden Dichters entgehe, möge auch das kleine Selbstgespräch Justs, nachdem ihn Tellheim verlassen, wohl beachtet werden. Wie hat es Lessing verstanden, hier mit ein paar Worten das Hauptmotiv, welches den Knoten des Dramas bilden soll, anzudeuten und zugleich den Fortgang der Handlung vorzubereiten. Just hat von seinem Herrn den kostbaren Ring erhalten mit dem Befehl, ihn zu verpfänden. Es muß mit dieser Kostbarkeit eine eigene Bewandtniß haben, denn Tellheim sagt: „Ich

hätte nie geglaubt, einen solchen Gebrauch von ihr zu machen." Nun wundert sich Just nicht blos, daß der Herr solch einen kostbaren Ring besitzt, sondern noch über einen andern Umstand; „Und trug ihn in der Tasche anstatt am Finger!" Es ist der Verlobungsring, den Tellheim nicht mehr als Zeichen der Verlobung trägt: so fest steht sein Entschluß der Entsagung! Und was thut Just mit dem Ringe, den er verpfänden soll? „Bei ihm, bei ihm selbst will ich dich versetzen, schönes Ringelchen! Ich weiß, er ärgert sich, daß du in seinem Hause nicht ganz sollst verzehrt werden!" Kann er den Schurken von Wirth nicht prügeln, so will er ihn doch ärgern. So kommt der Ring auf die natürlichste Art zu dem Gastwirth und nimmt seinen Weg in die Hand des Fräuleins, durch die er in die Hand Tellheims zurückkehren soll.

Aber der Zug in Tellheims Charakterschilderung, der uns noch fehlt! Ein solcher Herr, ein solcher Mann, sagt Just, ein solcher Offizier! Von seiner kriegerischen Tüchtigkeit, von dem heldenmüthigen tapfern Major, dem Vorbilde seiner Soldaten in der Schlacht, werden wir aus seinem

eigenen Munde keine Silbe hören; diesen Zug kann uns weder sein Diener noch die Wittwe seines Kameraden, sondern nur ein Soldat schildern, der unter ihm gedient, ihn gesehen hat und für den Helden Tellheim schwärmt: Paul Werner, der kriegslustige Wachtmeister! Ich glaube, der Mann weiß, daß sein Namensvetter Oberst geworden ist; er könnte es auch noch werden, wenn der Hubertsburger Frieden nicht wäre! Jetzt sitzt er auf seinem Bauerngut und denkt nur an den Krieg und den Major Tellheim; am liebsten erzählt er die Affaire bei den Katzenhäusern, die Just schon so oft von ihm gehört hat, daß er dem Wachtmeister in die Rede fällt: „Soll ich dir die erzählen?" Seit dem verwünschten Frieden sind die Kriegsaussichten in der Nähe geschwunden, aber unser Wachtmeister hat die Zeitungen studirt, natürlich nur die Kriegsberichte, und gelesen, daß der Fürst von Georgien gegen die Türken ziehen wird. „Gott sei Dank, daß doch noch irgendwo in der Welt Krieg ist!" Um die Einzelnheiten kümmert er sich nicht weiter. Der Prinz Heraklius (Irakli) war schon Herr von Georgien und hatte sich von Persien unabhängig gemacht; das heißt bei unserem Wachtmeister: „er

hat Persien weggenommen!" Jetzt will er die Türken bekriegen, „die Pforte," wie in der Zeitung steht. Damit nimmt es Paul Werner etwas zu buchstäblich und etwas zu eilig: „er wird nächster Tage die ottomanische Pforte einsprengen!" Auch über den Schauplatz ist er nicht genau orientirt; genug, es ist Krieg in weiter Ferne, wo Geographie und Geschichtskunde des Wachtmeisters aufhören. Krieg ist sein Element, das er in Persien sucht, wenn er es in Preußen und der Umgegend nicht mehr findet. Sein Freigütchen hat er verkauft und hält sich marschfertig; das Geld bringt er seinem Major, der damit machen soll, was er will; das Beste wäre, er ginge mit nach Persien. „Blitz! Der Prinz Heraklius muß ja wohl von dem Major Tellheim gehört haben, wenn er auch schon seinen gewesenen Wachtmeister Paul Werner nicht kennt." Dieses eine Wort sagt mehr als alle Lobpreisungen der Kriegsthaten Tellheims. Es ist ein feiner wohlthuender Zug unseres Stücks, daß es gar nichts von soldatischen Prahlereien nach Art der Maskenkomödie enthält, nicht einmal die Affaire von den Katzenhäusern darf der Wachtmeister erzählen. Und daß Tellheim einer der tapfersten Helden in der

Schlacht war, glauben wir dem braven Werner auf dieses eine so naiv empfundene, so überzeugungsvolle Wort: „Der Prinz Heraklius muß ja wohl von dem Major Tellheim gehört haben!“ Jetzt wundert es mich gar nicht mehr, und ich verstehe es noch besser als zuvor, daß Tellheim, wie er seine Sachen ausräumen läßt, selbst an nichts denkt als an die Waffen; mag Just liegen lassen, was er vergißt, aber die Pistolen soll er mitnehmen!

VI.

Charakteristik Minnas.

Der Auftritt zwischen Just und Werner ist die Schlußscene des ersten Acts. Wir sind durch die lebendigste dramatische Schilderung über die Lage und den Charakter Tellheims völlig im Klaren und wünschen einen Schutzengel herbei, der dem guten, hochherzigen, tapferen, unglücklichen, in der Sorge für sein eigenes Wohl nachlässigen und thatlosen Mann die hülfreiche Hand reiche. Jetzt erst erscheint Minna von Barnhelm.

Das Gespräch zwischen ihr und Franziska, womit der zweite Act beginnt, ist das Muster eines Lessing=

schen Dialogs. Der Dichter war seiner dialogischen Kunst, wie alles dessen, was er that, sich vollkommen bewußt; er macht einmal die überraschend wahre Bemerkung, daß die unwillkürlichen Bilder und Metaphern, die ein Gespräch hervorruft, auch häufig die ungesuchten Mittel sind, die es leicht und zwanglos fortleiten *). Verweilen wir mit dem Interesse dieser Beobachtung einen Augenblick bei der Composition des Gesprächs, das im Gange unseres Lustspiels uns eben hier begegnet.

Wie leicht und natürlich fließt in dieser weiblichen Plauderei eine Wendung aus der anderen, bis sich der Dialog gleichsam in das Element ergießt, von dem die Herzen erfüllt sind! Minna ist nach einer unruhigen Nacht sehr früh aufgestanden: „Die Zeit wird uns lang werden, Franziska!“ So beginnt das Gespräch. Was ihr die Ruhe gestört hat, war wohl nicht, wie das Kammermädchen aus eigener Erfahrung meint, der nächtliche Lärm der großen Stadt, denn das Fräulein läßt auch das Frühstück unberührt. Um die Langeweile zu ver-

*) Vgl. oben den Abschnitt über „Lessings reformatorische Bedeutung“: VII. 7. S. 64.

treiben, bemerkt neckend Franziska, „werden wir uns putzen müssen und das Kleid versuchen, in welchem wir den ersten Sturm geben wollen.“ Weiß sie doch, woran ihr Fräulein denkt und worüber sie am liebsten sprechen möchte, ohne den Anfang zu machen. „Was redest du von Stürmen, da ich blos hier bin, die Haltung der Capitulation zu fordern.“ Hier ist das Bild, kriegerisch und militärisch, wie die Zeit. Unwillkürlich erinnert es an den Offizier, der dem Fräulein sein Zimmer geräumt und dafür einen höflichen Dank empfangen hat. Daß er nicht so höflich war, seine Aufwartung zu machen, findet die Kammerjungfer zu tadeln. Wir sind schon an der Stelle, die das Gespräch ungesucht und schnell erreichen mußte, das Bild vom Sturm und der Capitulation hat geholfen; der unhöfliche Offizier erinnert an das Muster des Gegentheils: „Es sind nicht alle Offiziere Tellheims,“ erwidert Minna, froh, daß sie von ihm sprechen kann. „Mein Herz sagt mir, daß ich ihn finden werde.“ Aber das Herz, entgegnet Franziska, redet uns gewaltig gern nach dem Munde, während sich dieser sehr in Acht nehmen muß, nach dem Herzen zu reden und unsere eigenen Gefühle oder

gar Vorzüge zu offenherzig darzuthun. Wo sind wir hingerathen? Von der Hoffnung Minnas auf einen glücklichen Ausgang ihrer Reise in eine wortspielende Plauderei über Herz und Mund, wobei die gescheidte und witzige Franziska eine Reihe Einfälle hat, die mit der Bemerkung enden: „Man spricht selten von der Tugend, die man hat, aber desto öfter von der, die uns fehlt.“ Alle ihre Einfälle fließen aus derselben Wendung, aus demselben bildlichen Ausdruck, den Minnas frohes Wort: „Mein Herz sagt mir, daß ich ihn finden werde,“ hervorrief. Die Jungfer entgegnete: „Das Herz redet uns gewaltig gern nach dem Munde.“ Ohne Bild und Metapher: man glaubt, was man wünscht. Hätte sich Franziska so ausgedrückt, so waren alle jene Einfälle, die nur aus dem Bilde und der Metapher entsprungen sind, unmöglich, auch der von der Tugend, die man um so weniger hat, je mehr man von ihr redet. „Siehst du, Franziska!“ ruft das Fräulein, „da hast du eine sehr gute Anmerkung gemacht.“ In der Antwort, die das Kammermädchen giebt, belehrt uns der Dichter zugleich über dieses so natürliche und eben gebrauchte Mittel seiner dialogischen Kunst, worauf

wir unsere Leser hinweisen wollten: „G e m a c h t?“ sagt Franziska, „m a c h t man das, was einem so einfällt?“

Die ganze flüchtige Plauderei über Herz und Mund war nur eine scheinbare Digression, womit das Gespräch schnell und spielend von der Erwähnung Tellheims zur Schilderung seines Charakters gelangt ist. „Und weißt du,“ fährt das Fräulein fort, „warum ich eigentlich diese Anmerkung so gut finde? Sie hat viel Beziehung auf meinen Tellheim. Freund und Feind sagen, daß er der tapferste Mann von der Welt ist. Aber wer hat ihn von Tapferkeit jemals reden hören? Er hat das rechtschaffenste Herz, aber Rechtschaffenheit und Edelmuth sind Worte, die er nie auf die Zunge bringt.“ Er muß alle Tugenden besitzen, denn er spricht von k e i n e r, eine einzige ausgenommen, die Minna von Barnhelm selbst an ihrem Bräutigam nie bemerkt und, wie mir scheint, nicht ungern vermißt hat: „Er spricht sehr oft von O e k o n o m i e. Im Vertrauen, Franziska, ich glaube der Mann ist ein Verschwender.“ Daß es sich aber bei Tellheim mit der T r e u e ähnlich verhalten könnte wie mit der Sparsamkeit, ist nur der neckende und

spielende Einwurf des Kammermädchens, der Minna nicht irre macht. „Noch eins, gnädiges Fräulein. Ich habe ihn auch sehr oft der Treue und Beständigkeit gegen Sie erwähnen hören. Wie, wenn der Herr auch ein Flattergeist wäre?“ Gerade ein solcher Scherz ist der sicherste Beweis, daß Tellheims Treue und Beständigkeit jeden Zweifel ausschließt. Minnas innere Stimme hat wahr gesprochen: „Mein Herz sagt es mir, daß ich ihn finden werde.“ Schon der nächste Augenblick erfüllt ihre Hoffnung. Aus dem Munde des Wirths erfährt sie, daß der aus seiner Wohnung verdrängte Offizier abgedankt und verwundet ist; an dem verpfändeten Ring erkennt sie ihren Verlobten. „Von wem haben Sie den Ring?“ „Von einem sonst guten Mann,“ antwortet der bedenklich gemachte Wirth, dem nichts so nahe liegt, als der Verdacht, das Kleinod könne im Kriege „gerettet“ worden sein. „Von dem besten Manne unter der Sonne, wenn Sie ihn von seinem Eigenthümer haben!“ Der Bräutigam ist wiedergefunden, sie sucht ihn in der weiten Welt und wohnt in seinem Zimmer! Ihr erstes Gefühl ist unaussprechliches Glück. Trunken vor Freude, möchte sie, daß die ganze Welt mit

ihr jubelt. „Es ist so traurig, sich allein zu freuen." „Da, liebe Franziska, kaufe dir, was du gern hättest. Fordere mehr, wenn es nicht zulangt. Aber freue dich nur mit mir." „Nimm — und wenn du dich bedankest! Warte, gut, daß ich daran denke. Das stecke bei Seite für den ersten blessirten armen Soldaten, der uns anspricht." Ihre Seele ist von Dank so erfüllt, daß sie kein Wort des Dankes annehmen, nur selbst davon durchdrungen sein will und für das eigene Gefühl keinen anderen Ausdruck findet, als das Opfer des innigsten stummen Gebets. „Ich habe ihn wieder! Bin ich allein? Ich will nicht umsonst allein sein. Auch bin ich nicht allein," sagt sie mit gefalteten Händen. „Ein einziger dankbarer Gedanke gen Himmel ist das vollkommenste Gebet! Ich hab' ihn, ich hab' ihn! Ich bin glücklich und fröhlich! Was kann der Schöpfer lieber sehen, als ein fröhliches Geschöpf!"

Es gibt Naturen, welche die köstliche Gabe besitzen, von Grund aus glücklich zu sein und zu machen, die durch ihre heitere Gemüthsart wie ein heller warmer Frühlingstag in die Welt leuchten, das Leben sich und anderen erleichtern und erquicken, ohne daß die Tiefe, Innigkeit und Treue

des Herzens, die Kraft der Hingebung und aufopfernden Liebe den mindesten Abbruch leidet. Solche Gemüther haben nichts Problematisches, nichts von dem Leichtsinn, der auf der Oberfläche des Lebens hinflattert, dem Schmetterlinge gleich, der doch nur von der Raupe herkommt und nicht höher fliegt als der Staub. Es ist höchst selten, daß sich die Tiefe und der Ernst der Empfindung ohne alle Empfindsamkeit mit dem „holden Leichtsinn der Natur“ ohne alle Flatterhaftigkeit in demselben Gemüth vereinigt. Eine solche seltene, in ihrer Klarheit gegen alles unechte Glück gesicherte, in ihrer Heiterkeit über alles eingebildete Unglück erhabene Natur ist Minna von Barnhelm; ich wüßte unter den Frauengestalten unserer Dichtung keine, die ich darin mit ihr vergleichen möchte. Sie hat, wie Goethe sagt, Lessingschen Verstand; und dieser Verstand verträgt sich auf das Beste mit wahrer Gemüthstiefe. Als Klopstock in einer seiner Oden Gott mit erhabenen Worten anflehte, ihm die Geliebte zu geben, machte Lessing die treffende und ergötzliche Bemerkung: „Welche Verwegenheit, Gott so ernstlich um eine Frau zu bitten!“ Dagegen ist es wahr und natürlich, wenn in Lessings eigener Dichtung eine Frau, die

den Mann ihres Herzens wiedergefunden hat, ein so freudiges Gebet wortlosen Dankes emporsendet.

Sobald sie der Nähe Tellheims gewiß ist, erscheint ihr alles gut; jetzt fühlt sie sein Schicksal in ihrer Hand, und diese wird den Knoten zu lösen wissen. Nur ein Ausbruch von Zorn und Mitleid trifft den Wirth: „Häßlicher Mann, wie konnten Sie gegen ihn so unfreundlich, so hart, so grausam sein?" Unglücklich ist Tellheim nicht mehr, denn er hat ja auch sie wiedergefunden. „Er jammert dich?" ruft sie Franziska zu, „mich jammert er nicht. Unglück ist auch gut. Vielleicht, daß ihm der Himmel alles nahm, um ihm in mir alles wiederzugeben." Und wie Minna ihn wiedersieht und von ihm selbst hören muß, daß er sich einen „Elenden" nennt, frägt sie nicht nach seinem Elend, sondern nur nach seiner Liebe. „Sie lieben mich noch, genug für mich." „Hören Sie doch, was Ihre Minna für ein eingebildetes, albernes Ding war, — ist. Sie ließ, sie läßt sich träumen: Ihr ganzes Glück sei sie. Geschwind, kramen Sie Ihr Unglück aus." Schon dieses Wort: „kramen Sie es aus" erleichtert die tragische Situation. Seine Zurückhaltung: „mein Fräulein, ich bin nicht ge-

wöhnt zu klagen," ist eine Schanze, die einem so treffenden Einwurf, wie dem ihrigen, nicht Stand hält: „O mein Rechthaber, so hätten Sie sich auch gar nicht unglücklich nennen sollen. Ganz geschwiegen oder ganz mit der Sprache heraus." Jetzt muß er sein Unglück „auskramen", alle die schlimmen Wechsel seiner Schicksale: er ist nicht mehr der glückliche Tellheim, „der blühende Mann, voller Ansprüche, voller Ruhmbegierde, der seines ganzen Körpers, seiner ganzen Seele mächtig war, vor dem die Schranken der Ehre und des Glücks eröffnet standen." „Ich bin Tellheim, der verabschiedete, der an seiner Ehre gekränkte, der Krüppel, der Bettler. Jenem, mein Fräulein, versprachen Sie sich; wollen Sie diesem Wort halten?" In Minnas Erwiderung liegt ihr ganzes Herz, ihre ganze Gemüthsart: „Das klingt sehr tragisch! Doch, mein Herr, bis ich jenen wiederfinde — in die Tellheims bin ich nun einmal vernarrt — dieser wird mir schon aus der Noth helfen müssen. Deine Hand, lieber Bettler!" Aber die Sache ist weit ernsthafter, als sie im Jubel des Glückes meinte. Mit dem höchsten Ausdrucke des Schmerzes reißt sich Tellheim von ihr los und erklärt mit der Willensstärke, die sie kennt, daß er

gehe, um sie nie, nie wieder zu sehen; daß er fest entschlossen sei, keine Niederträchtigkeit zu begehen, sie keine Unbesonnenheit begehen zu lassen.

Der Knoten ist geschürzt und die Exposition unseres Dramas vollendet, sie konnte Zug für Zug nicht natürlicher motivirt, nicht feiner und meisterhafter ausgeführt sein. Der letzte Moment macht den erschütternden Eindruck einer tragischen Peripetie, eines plötzlichen und schlimmen Umschwungs der Dinge. Auf dem Gipfel des Glücks, ihres Zieles sicher, erkennt Minna mit einem Male den furchtbaren Ernst des Schicksals. Aus dem Wiedersehen ist Trennung geworden, hoffnungslose, wie es scheint. In diesem Augenblicke ist sie ihrer selbst nicht mächtig, sie eilt ihm nach und will ihn nicht lassen, er reißt sich von Neuem los und stürzt fort; sie sieht den Wirth nicht, der vor ihr steht, und glaubt mit Franziska zu sprechen. Händeringend, unter Thränen, ruft sie aus, wie verloren im Abgrund des Elends: „Bin ich nun glücklich? Franziska, wer jammert dich nun?" Diese Scene läßt der Dichter aus den triftigsten Gründen nicht vor unseren Augen geschehen, sondern blos durch den Zeugen schildern. Sie ist für den Charakter Minnas durchaus be-

zeichnend und darf in dieser ihrer ergreifenden Bedeutung um keinen Preis durch den Anblick der mit Tellheim vergeblich ringenden Frau und des Wirths, den sie in der Betäubung für ihre Kammerjungfer ansieht, geschwächt werden: Züge, die vor unseren Augen leicht ins Komische fallen können, aber durch die Erzählung in Schatten treten. In der Einbildungskraft sehen wir nur die von fassungslosem Schmerz überwältigte Minna, die jene Gabe, im besten Sinne des Wortes glücklich zu sein und zu machen, nicht besitzen würde, hätte sie nicht auch die Fähigkeit, grenzenlos unglücklich zu werden.

VII.

Die Lösung. Umwandlung Tellheims.

Wir wissen schon, wie Minna die Lage bemeistert und Tellheims Entschlüsse, die zu schmerzlich sind, um für immer unerschütterlich zu sein, durch eine glückliche, auf seinen Charakter berechnete List besiegt. Soll der Knoten nicht tragisch zerreißen, so muß er auf heitere Art gelöst werden. In der Gemüthsart Tellheims fehlt eine befreiende Kraft gänzlich, ohne welche das menschliche Leben in

seinen Hemmungen stecken bleibt und den Druck des Schicksals nie los wird: er hat keinen Humor, er ist völlig verdüstert und in die Sackgasse seines Unglücks so verrannt, daß er die freie Gegend nicht mehr sieht, daß ihm sein gutes Gewissen nicht über die gekränkte Ehre, seine Verachtung des Geldes nicht über das Gefühl der Armuth, das Bewußtsein, auf dem Schlachtfelde verwundet zu sein, nicht über den „Krüppel" hinweghilft; er ist mit seinem Unglück dergestalt zusammengewachsen, daß dieser höchst uneigennützige und aufopferungswillige Mann thut, was er am wenigsten thun möchte: er denkt eigentlich nur an sich und will in jener stolzen Isolirung des Unglücks, worin jede Wohlthat abgelehnt wird, keinem die Freude gönnen, ihm zu helfen. Könnte er seinen Stolz opfern, wie sein Geld, so wäre allen geholfen. Aber was nützt noch seine Großmuth und Freigebigkeit? Wenn sich die anderen, für die er alles thun möchte, ebenso spröde verhalten, wie er, so ist seine ganze Uneigennützigkeit umsonst. Es heißt nicht wohlthätig sein, wenn man es dem Empfänger versagt, seine Dankbarkeit durch die That zu beweisen; dann erscheint der letztere nicht als der Freund, sondern als die

Creatur des Wohlthäters, was kein tüchtiges und dankbares Gemüth erträgt. Diese nothwendigen Folgen seiner Handlungsweise hat Tellheim nicht bedacht, er muß die Rückwirkung derselben erfahren: dies ist „die Lection", deren er bedarf und die sicher bei ihm anschlägt. Just ist gegen den Pudel besser gewesen, als sein Herr gegen ihn sein wollte, er hat das treue Thier behalten, und Tellheim hat sich die kleine Geschichte zu Herzen genommen.

Aber die erste ernstliche Lection, die ihn erschüttert und für das Spiel der letzteren vorbereitet, soll er durch den Wachtmeister empfangen, der vergebens sein Geld hingeben möchte, um seinem vergötterten Major aus der Noth zu helfen. „Es ziemt sich nicht, daß ich dein Schuldner bin". „Ziemt sich nicht?" antwortet Werner. „Wenn an einem heißen Tage, den uns die Sonne und der Feind heiß machte, Sie zu mir kamen und sagten: Werner, hast du nichts zu trinken? und ich Ihnen meine Feldflasche reichte, nicht wahr, Sie nahmen und tranken? Ziemte sich das? Bei meiner armen Seele, wenn ein Trunk faules Wasser damals nicht oft mehr werth war, als all der Quark!

Nehmen Sie, lieber Major, bilden Sie sich ein, es ist Wasser. Auch das hat Gott für alle geschaffen". Tellheim kann nur entgegnen: „Du marterst mich, du hörst es ja, ich will dein Schuldner nicht sein?" „Ja, das ist was anderes", erwidert der Wachtmeister, „Sie wollen mein Schuldner nicht sein? Wenn Sie es denn aber schon wären, Herr Major? Oder sind Sie dem Manne nichts schuldig, der einmal den Hieb auffing, der Ihnen den Kopf spalten sollte, und ein ander mal den Arm vom Rumpfe hieb, der eben losdrücken und Ihnen die Kugel durch die Brust jagen wollte? Was können Sie diesem Manne mehr schuldig werden? Oder hat es mit meinem Halse weniger zu sagen, als mit meinem Beutel? Wenn das vornehm gedacht ist, bei meiner armen Seele, so ist es auch sehr abgeschmackt gedacht". — Was bleibt dem Major noch übrig zu sagen? Daß ihm nur die Gelegenheit gefehlt habe, für Werner dasselbe zu thun! Es ist wahr; hat ihn dieser doch hundertmal für den gemeinsten Soldaten, wenn er ns Gedränge gekommen war, sein Leben wagen n. Aber Werner hat für den Major, der auf seiner Weigerung beharrt, noch ein Wörtchen auf

dem Herzen. „Wenn ich manchmal dachte, wie wird es mit dir auf's Alter werden? Wenn du zu Schanden gehauen bist? Wenn du nichts mehr haben wirst? Wenn du wirst betteln gehen müssen? So dachte ich wieder: nein, du wirst nicht betteln gehen, du wirst zum Major Tellheim gehen, der wird seinen letzten Pfennig mit dir theilen, der wird dich zu Tode füttern, bei dem wirst du als ein ehrlicher Kerl sterben können". „Das denk ich nicht mehr. Wer von mir nichts annehmen will, wenn er's bedarf und ich's habe, der will mir auch nichts geben, wenn er's hat und ich's bedarf. Schon gut". Dieses Wort hat getroffen. Tellheim ist besiegt. „Mensch, mache mich nicht rasend! Ich verspreche dir auf meine Ehre, wenn ich kein Geld mehr habe, du sollst der Erste und Einzige sein, bei dem ich mir etwas borgen will".

Diese unübertreffliche Scene, eine der schönsten des ganzen Stücks, bildet gleichsam die Vorschule Tellheims, die ungesuchte, zu der Lection, die ihm Minna ertheilen wird. Wenn man dem dritten Acte unseres Dramas mit Goethe den Vorwurf macht, daß hier die Handlung still zu stehen scheine

und retardirt werde, so hat man diese eben erwähnte Scene nicht genug und richtig gewürdigt: sie enthält ein fortbewegendes, die unbeugsame Sprödigkeit Tellheims brechendes Motiv. Er hat an Minna geschrieben und ihr die Beweggründe seines Entschlusses geschildert; sie will ihn selbst sprechen und sendet den Brief zurück, als ob sie ihn nicht gelesen; dazwischen fällt sein Gespräch mit dem Wachtmeister, es hat gewirkt, der Major ist schon nachgiebiger geworden, jetzt wird er auf die Einladung des Fräuleins kommen, sogar etwas geputzter, wie Franziska wünscht, in Schuhen und frisirt. „So sehen Sie mir gar zu brav, gar zu preußisch aus! Sie sehen aus, als ob Sie die vorige Nacht campirt hätten". „Du kannst es errathen haben", antwortet der Major.

Seitdem Minna den Brief gelesen, weiß sie, daß Tellheims Entsagung zwar in seiner Absicht den edelsten, aber in Wahrheit einen verkehrten Grund hat, daß sie nicht aus der Kraft, sondern aus einer Schwäche oder einem Fehler seiner Denkart hervorgeht. „Ein wenig zu viel Stolz scheint mir in seiner Aufführung zu sein. Denn auch seiner Geliebten sein Glück nicht wollen zu danken

haben, ist Stolz, unverzeihlicher Stolz!" Diesen Fehler, der aus Ueberzartheit das wahre Zartgefühl abstumpft und verhärtet, ihm selbst zu erleuchten, ist ihre Aufgabe. „Ich denke der Lection nach, die ich ihm geben will. Du wirst sehen, daß ich ihn von Grund aus kenne. Der Mann, der mich jetzt mit allen Reichthümern verweigert, wird mich der ganzen Welt streitig machen, sobald er hört, daß ich unglücklich und verlassen bin". Sie besitzt als natürliche Mitgift, was ihm fehlt: ich meine nicht das Geld, sondern den Humor, der frei um sich blickt, Tellheims Hemmungen durchschaut und die Bande derselben löst.

Der kluge Plan gelingt vollkommen. Kaum hat Tellheim erfahren, daß sie enterbt, flüchtig, verfolgt ist, so hat er sein Unglück vergessen und fühlt sich frei und wie gerettet. „Meine ganze Seele hat neue Triebfedern bekommen. Mein eigenes Unglück schlug mich darnieder, machte mich ärgerlich, kurzsichtig, schüchtern, lässig; ihr Unglück hebt mich empor. Ich sehe wieder frei um mich und fühle mich willig und frei, alles für sie zu unternehmen". Mit einem Male wird es Licht in seiner Seele, und er erkennt, wie verkehrt und thöricht der Liebe

gegenüber sein Unglücksstolz war. Wie Minna mit seinen Gründen seine Hülfe, Begleitung und jede Verbindung mit ihr zurückweist: „Wo denken Sie hin, Herr Major? Ich meinte, Sie hätten an Ihrem eigenen Unglück genug; Sie müssen hier bleiben, Sie müssen sich die allervollständigste Genugthuung ertrotzen" — bekennt ihr Tellheim seinen Irrthum: „So dacht' ich, so sprach ich, als ich nicht wußte, was ich dachte und sprach. Aergerniß und verbissene Wuth hatten meine ganze Seele umnebelt; die Liebe selbst in dem vollsten Glanze des Glückes konnte sich darin nicht Tag schaffen. Aber sie sendet ihre Tochter, das Mitleid, die, mit dem finstern Schmerze vertrauter, die Nebel zerstreut und alle Zugänge meiner Seele den Eindrücken der Zärtlichkeit wiederum öffnet. Der Trieb der Selbsterhaltung erwacht, da ich etwas Kostbareres zu erhalten habe, als mich, und es durch mich zu erhalten habe".

In dieser Umwandlung Tellheims, in dieser Wiederherstellung seines wahren Charakters und seiner Kraft liegt die eigentliche Lösung des Knotens. Daß sie durch eine Täuschung herbeigeführt wird, mindert nichts an ihrer Bedeutung und ihrem Be-

stande. Es war, wenn ich den Ausdruck brauchen darf, eine homöopathische Heilung. Er mußte so, wie Minna es erdacht und ausgeführt hat, getäuscht werden, um seine Selbsttäuschung und Verblendung zu erkennen, seinen Unglücksstolz und Unglücksegoismus, denn anders kann man es kaum nennen, wenn jemand sein Unglück nur für sich behalten und selbst der Liebe nicht gönnen will, es zu erleichtern und zu theilen.

Doch würden wir Tellheims Beweggründe, die Minna von Barnhelm zu überwinden hat und überwindet, nicht völlig durchschauen und würdigen, wenn wir alles darin nur seinem Stolz und überzarten Ehrgefühl zuschrieben. Er vergißt jede Rücksicht auf die ihm ganz ergebenen Menschen, blos weil er sich selbst vergißt. In der Art, wie er sein Unglück empfindet und trägt, in dieser wortlosen Entsagung, in dieser stummen Fassung liegt eine Schlichtheit und Gelassenheit, die von den Schicksalen des Krieges und von der Schule der Schlachten herkommt. Die Unfälle, die ihn betroffen haben, gehören noch zu den Kriegsstürmen; er steht wie unter dem Commando des Schicksals und läßt, was es verhängt, über sich ergehen, wie der Soldat

im Felde, der standhalten muß, wie es der Dienst fordert; er steht, wie der tapfere Soldat, der die Gefahr für sich allein haben will. Tellheim sieht seine Ehre gefährdet in Folge einer That, die er im Kriege verübt hat: diese Gefahr muß überstanden sein, bevor in seinem Leben Friede wird. Darum darf auch die königliche Ehrenerklärung nicht ausbleiben. Wer den Charakter Tellheims darstellen will, muß uns in jedem Zuge den Soldaten erkennen lassen, den der Krieg geschult hat.

Unser Stück ist ein Genrebild, das nicht blos in den Begebenheiten, sondern in den Charakteren und Empfindungsweisen, die es schildert, unmittelbar auf dem grandiosen Hintergrunde des siebenjährigen Krieges ruht. In einer Fülle von Zügen, die deshalb so eindringlich sind, weil sie einfach und anspruchslos, ohne Putz und anekdotische Färbung, aus der Handlung hervorgehen, erscheinen uns die Wirkungen jener heroischen, die menschlichen Schicksalsloose stürmisch durcheinander rüttelnden Zeit. Leichter als sonst werden ungewöhnlich starke, großherzige Entschlüsse gefaßt und eine Energie des Herzens an den Tag gelegt, ohne welche im

Bilde unserer Dichtung Minna von Barnhelm und Tellheim sich nie gefunden und wiedergefunden hätten. Es gehört zu der erhabenen Zucht des Krieges, daß tüchtige und kraftvolle Naturen allen Eigennutz verlernen und alle Weichlichkeit des Empfindens sich abgewöhnen. Um so reiner zeigt sich das Mitleid, um so einfacher und natürlicher die Großmuth. Von solchen Eindrücken sind wir ergriffen, wenn Tellheim den Schuldschein Marloffs vernichtet und voll tiefen Mitgefühls der Wittwe nachruft: „Armes braves Weib!" Wenn Minna dem Kammermädchen Geld mit vollen Händen giebt: „Für den ersten blessirten, armen Soldaten!" Wenn der Wachtmeister dem Major den Beutel mit seinen Ersparnissen hinhält, als ob es die Feldflasche wäre: „Nehmen Sie, lieber Major, bilden Sie sich ein, es ist Wasser!" — Was in der menschlichen Natur der Krieg nicht besser macht, das macht er schlechter. Auch Charaktere der niederen und verdorbenen Art durften in unsrem dramatischen Zeitbilde nicht fehlen, wie der habgierige Wirth und der falsche Spieler, der französische Industrieritter, der in der nichtswürdigsten Weise die Kunst versteht und übt, die Tellheim selbst in der

besten und ehrlichsten Form verschmäht: corriger la fortune! Es giebt Leute die Menge, die vom Kriege nichts lernen, aber eines gleich nach dem Frieden vergessen: wie sehr sie noch eben im Kriege für Haus und Habe gezittert und jeden Soldaten als erhabenen Beschützer verehrt und als Held bewundert haben. Unser Wirth ist davon ein so einleuchtender Typus, daß Just an seinem Beispiel diese Erfahrung bestätigt: „Warum wart ihr denn im Kriege so geschmeidig, ihr Herren Wirthe? Warum war denn da jeder Offizier ein würdiger Mann und jeder Soldat ein ehrlicher braver Kerl? Macht euch das Bischen Friede schon so übermüthig?“

Wenn die Welt ihrer Kämpfe satt und müde ist, macht sie ihr „Bischen Friede“. Aber die wahre Ausgeburt des Krieges soll der volle und ganze Friede sein, der in den Gemüthern der Menschen geschlossen wird und die Grundlagen alles echten Menschenglücks wiederherstellt. Mit dieser Lösung wollte Lessing seine Dichtung vollenden. In Tellheims Leben war noch Krieg, trotz des Hubertsburger Friedens; hat er doch mitten in der Hauptstadt noch so eben die letzte Nacht durch cam-

piren müssen! Jetzt ist Friede geworden, nachdem ihn seine Minna besiegt und sein König ihm die vollste Genugthuung gewährt hat; jetzt hat er sich und das Ideal seines Lebens wiedergefunden: „Nun ist mein ganzer Ehrgeiz wiederum einzig und allein, ein ruhiger, zufriedener Mensch sein; der werde ich mit Ihnen, liebste Minna, unfehlbar werden, der werde ich in Ihrer Gesellschaft unveränderlich bleiben.“ — Was kann man Besseres sein wollen und sein? Die Zukunft der Liebenden gestaltet sich zu dem lieblichsten Idyll, das selbst die Phantasie eines Rousseau nicht schöner und reizender träumen könnte, als es in Tellheims rührenden Worten sich malt: „Morgen verbinde uns das heiligste Band und sodann wollen wir um uns sehen und wollen in der ganzen weiten bewohnten Welt den stillsten, heitersten, lachendsten Winkel suchen, dem zum Paradiese nichts fehlt als ein glückliches Paar.“ (Hier erscheint uns in Lessing ein wenig bemerkter und selten ausgesprochener Zug seiner Sympathie mit den Idealen Rousseaus; die Natur, fern von der Gesellschaft, gilt auch ihm als das sicherste Asyl der Liebe und rein gestimmter Seelenharmonie, als die wahre Heimath des menschlichen

Glücks. So denken Tellheim, Odoardo, Appiani, sie sind von der Empfindungsweise erfaßt, die durch Rousseau das Zeitalter inspirirt hatte und an der auch Lessing seinen Theil nahm.)

Daß ein solches Ziel vollendeten Glücks der preußische Major mit dem sächsischen Edelfräulein gewinnt, darf in unsrem Stück nach Goethes Auslegung als ein poetisches Sinnbild des Hubertsburger Friedens erscheinen. Nehmen wir es in seiner rein menschlichen Form, wie uns der Dichter seine Entstehung und Vollendung geschildert hat: dieses Glück wird in den Stürmen des Krieges gesäet, im Frieden geerntet, durch zwei herrliche soldatische Tugenden, Tapferkeit und Mitleid, verdient — „denn die tapfersten Männer sind auch die mitleidigsten" — durch die weibliche Liebe erhalten und neu begründet. Darum nannte Lessing sein Lustspiel: „Minna von Barnhelm oder das Soldatenglück."

Lessings Faust.

I.

Mittheilungen Lessings

1. Aus dem Faust.

Was weiß man von Lessings Faust? Es ist nöthig, diese Frage so zu beantworten, daß die betreffenden Zeugnisse nicht, wie zu geschehen pflegt, durcheinander gemengt, sondern mit der gehörigen kritischen Rücksicht gesichtet und geordnet werden. In erster Reihe stehen Lessings eigene Aeußerungen, die öffentlichen, brieflichen und was sich im Nachlaß findet; die Zeugnisse zweiter Reihe sind in Briefen an Lessing zu suchen, sofern dieselben seinen Faust berühren; in dritter Reihe kommen die späteren Berichte.

Von Lessings öffentlichen Schriften hat nur *eine* den Faust zum Gegenstand und enthält zu-

gleich das einzige von ihm veröffentlichte Fragment einer Faustdichtung: der berühmte siebzehnte Literaturbrief vom 16. Februar 1759. Er bringt die Kriegserklärung gegen Gottsched und den französischen Geschmack als Führer unseres nationalen Dramas, die Hinweisung auf Shakespeare und die Griechen als unsere echten und geistesverwandten Vorbilder. „Daß aber unsere alten Stücke sehr viel Englisches gehabt haben, könnte ich Ihnen mit geringer Mühe weitläuftig beweisen. Nur das bekannteste derselben zu nennen, Doctor Faust, hat eine Menge Scenen, die nur ein Shakespeare'sches Genie zu denken vermögend gewesen. Und wie verliebt war Deutschland und ist es zum Theil noch in seinen Doctor Faust! Einer von meinen Freunden verwahrt einen alten Entwurf dieses Trauerspiels, und er hat mir einen Auftritt daraus mitgetheilt, in welchem gewiß ungemein viel Großes liegt. Sind Sie begierig, ihn zu lesen? Hier ist er. Faust verlangt den schnellsten Geist der Hölle zu seiner Bedienung. Er macht seine Beschwörungen; es erscheinen derselben sieben, und nun fängt die dritte Scene des zweiten Aufzugs an. — Was sagen Sie zu dieser Scene? Sie wünschen

ein deutsches Stück, das lauter solche Scenen hätte? Ich auch!"

Das Motiv der Scene, die Wahl des geschwindesten der Höllengeister, ist alt und in der Magussage begründet, die dramatische Ausführung findet sich schon in dem deutschen Volksschauspiel Faust, und man kann sie im Puppenspiel nachlesen. Lessing hat seine Scene dem Volksschauspiel nachgebildet und nennt sie einen „alten Entwurf", war es ihm doch um die Wiederbelebung des volksthümlichen Dramas zu thun. Dennoch athmet die Scene in Gedanke und Sprache den unnachahmlichen Lessing'schen Geist, und es ist unbegreiflich, wie man heutzutage diese Scene für entlehnt halten kann. Auf die Frage: „Und welcher von euch ist der Schnellste?" antworten die Geister alle: „Der bin ich!" „Ein Wunder!" ruft Faust, „daß unter sieben Teufeln nur sechs Lügner sind. Ich muß euch näher kennen lernen." Im Volksschauspiel ist der geschwindeste Teufel so schnell als der Gedanke des Menschen; dem Lessing'schen Faust ist er zu langsam. Schneller ist die Rache des Rächers, des Gewaltigen, der sich allein die Rache vorbehielt. „Teufel, du lästerst — schnell wäre seine Rache?

schnell? Und ich lebe noch? Und ich sündige noch?" Und was antwortet der Geist? „Daß er dich noch sündigen läßt, ist schon Rache!" Ich sollte meinen, in diesem Worte müßte ein Tauber Lessing reden hören, nur ihn. Der siebente Geist ist so schnell, als der Uebergang vom Guten zum Bösen. „Ha! Du bist mein Teufel! So schnell als der Uebergang vom Guten zum Bösen! Ja, der ist schnell; schneller ist nichts als der! Ich habe es erfahren, wie schnell er ist, ich habe es erfahren!" Ich möchte wissen, wer unter Lessings Freunden, außer ihm selbst, der Mann war, der so zu denken und zu schreiben verstand?

Aus Lessings Nachlaß kennen wir den Entwurf des Vorspiels und die Skizze der vier ersten Auftritte. In einem alten Dom, um Mitternacht, hält Beelzebub eine Versammlung höllischer Geister, in der verderbliche Thaten berichtet und geplant werden. Der schlaueste der Teufel hat einen Heiligen verführt und rühmt sich, im Laufe eines Tages auch den Faust ins Verderben zu stürzen, von dem es heißt, er sei nicht so leicht zu verführen. Das Unmaß seiner Wißbegierde soll ihn stürzen. In der ersten Scene erscheint Faust in philosophische

Zweifel vertieft, zu deren Lösung er von Neuem den Geist des Aristoteles beschwört. Diesmal gelingt die Beschwörung. In der zweiten Scene erscheint in der Gestalt des Aristoteles jener Teufel, der es unternommen hat, den Faust zu verführen. Nachdem er ihm die spitzigsten Fragen beantwortet hat, verschwindet der Geist. In der dritten Scene folgt eine neue Beschwörung, auf die in der vierten ein neuer Dämon erscheint.

Dies ist alles, was wir aus Lessings Faust durch den Dichter selbst wissen.

2. Ueber den Faust.

Dazu kommt über den Faust eine sehr merkwürdige Notiz in den nachgelassenen „Collectaneen zur Literatur". Unter der Ueberschrift „Dr. Faust. Zu meiner Tragödie über diesen Stoff" wird eine Stelle aus Diogenes von Laërte, ein Ausspruch des Tamerlan und eine Scene aus einem englischen Werk über Universalgeschichte angeführt. Hier wird das Verderben, das durch einen saracenischen Fürsten über die Stadt Pergamus kommt, als ein göttliches Strafgericht für deren Frevel geschildert. Auch Tamerlan habe seine Grausamkeit damit entschuldigt,

daß er als Geißel Gottes auf Erden erschienen. Und von dem Cyniker Menedemus erzählt Diogenes, er sei in einer Furienmaske herumgezogen, mit dem Vorgeben, er komme aus der Hölle, um auf die Sünder Acht zu haben und den Geistern daselbst Nachricht zu bringen. Hierzu bemerkt Lessing: „Dieses kann vielleicht dienen, den Charakter des Verführers in meinem zweiten Faust wahrscheinlich zu machen. Desgleichen was Tamerlan zur Entschuldigung seiner Grausamkeit gesagt haben soll u. s. f.“

Diese Notiz bezeugt, daß Lessing einen „zweiten Faust“ im Sinn hatte, worin der Verführer (den Namen Mephistopheles finden wir von Lessing nicht genannt) anders gefaßt war, als im ersten. Ob dieser zweite Faust, als die obige Notiz geschrieben wurde, ausgeführt war oder nicht, darüber geben die Collectaneen keine Auskunft. Ich halte dafür, daß er nicht ausgeführt war, sondern erst concipirt oder entworfen. Hatte Lessing einen seiner Charaktere ausgeführt, so glaube ich nicht, daß in seinen Augen irgend ein Citat dazu dienen konnte, diesen Charakter „wahrscheinlich zu machen“. Wohl aber mochten sie zur Ausführung einen solchen Dienst leisten. Aus den obigen Stellen leuchtet so

viel ein, daß Lessing den Verführer im Faust als ein Werkzeug Gottes gefaßt haben wollte, in einer Rolle, wie sie der theatralische Menedemus sich anmaßt, und der dämonische Tamerlan sie ausführt. Er streift schon an die Vorstellung, die das Diabolische umsetzt in die zerstörende Gewalt einer dämonischen Menschennatur; auch die Macht der Verführung ist zerstörend: „Ich bin ein Theil von jener Kraft, die stets das Böse will und stets das Gute schafft.“ Diese Fassung ist nicht mehr im Geist der alten Sage. Wenn sie nach Lessings Worten seinen „zweiten Faust“ charakterisiren sollte, so schließen wir, daß eben darin der zweite Faust sich vom ersten unterschied, und dieser also der Sage näher stand als jener. Merkwürdig genug, daß auch in der Goethe'schen Dichtung unterschieden werden muß zwischen einem ersten und zweiten Faust, die nicht gleichzusetzen sind dem ersten und zweiten Theil*). Die Collectaneen schrieb Lessing in den Jahren vom Ende der Breslauer bis in die Anfänge der Wolfenbüttler Zeit, sie fallen ihrem größten Umfange nach in die Hamburger Periode.

---

*) Vgl. meine Schrift über „Goethes Faust“ (Cotta 1878) Cap. III. S. 112–114.

II.
Briefliche Zeugnisse.

In den Briefen des Dichters finden sich zwei, die sehr bemerkenswerthe Aeußerungen über den Faust enthalten: der erste, aus der glücklichsten und fruchtbarsten Zeit seines Berliner Aufenthaltes, fällt dicht vor die Literaturbriefe, der zweite dicht vor die Hamburger Dramaturgie.

Lessing schreibt den 8. Juli 1758 an Gleim: „Sie haben es errathen, Herr Ramler und ich machen Projecte über Projecte. Warten Sie nur noch ein Vierteljahrhundert, und Sie sollen erstaunen, was wir alles werden geschrieben haben! Besonders ich! Ich schreibe Tag und Nacht, und mein kleinster Vorsatz ist jetzt, wenigstens noch dreimal so viel Schauspiele zu machen, als Lope de Vega. Ehestens werde ich meinen Doctor Faust hier spielen lassen. Kommen Sie doch geschwind wieder nach Berlin, damit Sie ihn sehen können!" Wir finden in diesen Zeilen den Ausdruck einer freudig productiven Stimmung, worin die Ausführung gewisser Werke dem Dichter näher erscheint, als sie ist.

Ganz ähnlich stand es fünfzehn Jahre später mit dem Goethe'schen Faust. Ich fürchte, Gleim wäre damals umsonst nach Berlin gekommen. Auch ist der ganze Ton in Lessings Schreiben mehr scherzend als ernsthaft.

In der Nachschrift eines Briefes an seinen Bruder, datirt Hamburg, den 21. September 1767, heißt es: „Ich bin Willens, meinen Dr. Faust noch diesen Winter hier spielen zu lassen. Wenigstens arbeite ich aus allen Kräften daran. Da ich aber zu dieser Arbeit die clavicula Salomonis brauche, die ich mich erinnere Herrn Fl. gegeben zu haben, um sie gelegentlich zu verkaufen, so mache ihm mein Compliment, mit dem Ersuchen, sie bei dem ersten Packet, das er an einen hiesigen Buchhändler sendet, mitzuschicken." Es ist nicht anzunehmen, daß er neun Jahre vorher vollendet hatte, woran er jetzt aus allen Kräften arbeitet. Und wäre einer der beiden Fauste fertig gewesen, warum hätte er diesen nicht im Winter 1767/68 in Hamburg sollen aufführen lassen? Ich schließe, daß in dem Zeitraum von 1758—1767 zwei Fauste projectirt waren, aber keiner vollendet.

Dieser Zeitraum unfertiger Faustdichtung dehnt

sich noch weiter aus, wie aus gewissen Briefen an Lessing erhellt: ich nenne einen Brief von Moses Mendelssohn aus dem Jahre 1755 und einige Briefe Eberts in Braunschweig aus den Jahren 1768 bis 1770.

Mendelssohn schreibt den 19. November 1755 (nicht den 19. März, ein Schreib- oder Druckfehler bei Danzel, der aus seinem Werk zu den Nachschreibern übergegangen ist): „Wo sind Sie, liebster Lessing, mit Ihrem bürgerlichen Trauerspiel? Ich möchte es nicht gern bei dem Namen nennen, denn ich zweifle, ob Sie ihm den Namen Faust lassen werden. Eine einzige Exclamation: O Faustus! Faustus! könnte das ganze Parterre lachen machen. Wieder ein Rathgeber, werden Sie sagen, der gar keinen Beruf dazu hat! Nun wohl! So lassen Sie es nur dabei. Ich will alsdann das Vergnügen haben, selbst mit dem Leipziger Parterre zu lachen und Sie bei jedem Gelächter sich entflammen zu sehen. Denn lachen muß man gewiß, wenn Ihre Theorie vom Lachen anders richtig ist."

Im Jahre 1755 entstand Miß Sara Sampson, unser erstes bürgerliches Trauerspiel, das Lessing schuf. Wahrscheinlich wollte er damals den

Faust in eine Tragödie dieser Art verwandeln, um statt der englischen Familiengeschichte einen national deutschen Stoff, einen der beliebtesten, in die neue Form einzuführen. Das Ei, aus dem die Sara geschlüpft war, Lillos Kaufmann von London und Richardsons Clarissa, hatte der Schalen zu viel in dem deutschen Trauerspiel zurückgelassen. Eine bürgerliche Tragödie von deutschem Schrot und Korn war ja die Aufgabe, von der Lessing in jenem siebzehnten Literaturbriefe sprach und hinwies auf den Faust. Statt des Trauerspiels kam die echt deutsche Minna, ein Stück, das Lessing selbst ein „Lustspiel" nannte. Endlich erschien das deutsch empfundene, bürgerliche Trauerspiel, aber in italienischer Maske: Emilia Galotti! Der Faust kam nicht. Die Aufgabe einer rein deutschen, aus unserem Volksleben gegriffenen Tragödie hat Lessing im Faust vor Augen gehabt, aber nicht gelöst, wenigstens nicht vor unseren Augen.

Warum lacht Mendelssohn? Weil er das Volksschauspiel Faust, das er vielleicht gemeinsam mit Lessing in Berlin sah, — es wurde dort auf der Schuch'schen Bühne den 14. Juni 1753 aufgeführt — nur lächerlich fand. Was ist dem weisen Mendels-

sohn mit seiner Aufklärung und seinen dünnen, reinlichen Begriffen die Magie und der Magus der Volkssage mit seinen Teufelsbeschwörungen und dem grauenvollen Ende, das ihm das Gericht des Himmels verkündet: „Faustus, Faustus, bereite dich zum Tode! Du bist angeklagt! Du bist gerichtet! Faustus, Faustus, du bist auf ewig verdammt!" Ich höre förmlich, wie der gute Mendelssohn, der sanfte Weise, nachdem er das Stück gesehen, in die Worte ausbricht: „Welcher Unsinn!" Und nun will sein Freund Lessing einen tragischen Faust dichten! Welche Thorheit! „Liebster Lessing! Eine einzige Exclamation: O Faustus! Faustus! könnte das ganze Parterre lachen machen."

Ebert gibt den 4. October 1768 seinem Freunde Eschenburg, der nach Hamburg reist und sich Lessings persönliche Bekanntschaft wünscht, ein Empfehlungsschreiben, worin er unserem Dichter seine literarischen Schulden aufzählt. Er habe im Namen Lessings vielen Andern den Dr. Faust versprochen, er werde schon lange von diesen Vielen um den Faust gemahnt und müsse ihn nothwendig haben, wenn er nicht Lessings wegen zum Schelm werden solle. „Wo bleibt Dr. Faust?" heißt es in einem zweiten

Briefe vom 26. Januar 1769. Ein Jahr später, nachdem Lessing in Braunschweig gewesen, berührt Ebert in einigen Stellen seines Briefes vom 7. Januar 1770 wieder den Faust. Offenbar ist von diesem Werk bei Lessings Aufenthalt die Rede gewesen. Selbst einige Hofdamen lassen ihn grüßen und bitten, bald wiederzukommen und ja nicht den Dr. Faust zu vergessen. Im Eingang des Briefes heißt es: „Sie müssen zaubern und mich citiren können, wie Ihr Dr. Faust die Geister citirte.“ Wenn Ebert nichts weiter von Lessings Faust wußte, so war er genau so klug als wir, denn das stand seit elf Jahren in jenem Fragment zu lesen, das der siebzehnte Literaturbrief enthielt. Und wenn er in einer folgenden Stelle Lessing mit seiner bekannten Spielsucht aufzieht: „Sie müßten es denn auch durch Zaubereien dahin bringen, daß ich mich den Teufel reiten ließe und einmal spielte; doch mich dünkt, das traurige Exempel meines Verführers selbst ist allein schon hinreichend, mir eine ewige Warnung zu sein“ — so ist hier scherzend von Lessing die Rede und nicht vom Faust. Muß denn überall, wo einen der Teufel reitet, der Faust dabei sein? Unbegreiflich, wie Danzel in diesen

Worten eine Anspielung auf Lessings zweiten Faust vermuthen konnte!

Wir kennen Lessings Antworten auf die eben erwähnten Briefe. Auf Mendelssohns Frage in Betreff des Faust antwortet er nichts; in der Erwiederung auf Eberts ersten Brief, den ihm Eschenburg gebracht, schreibt Lessing den 18. October 1768: „Sie sehen, daß ich mich jetzt eben nicht im Schriftstellerenthusiasmus befinden mag. Meine Antwort also auf Ihre freundschaftliche Exequirungen können Sie errathen. Zum Henker mit alle dem Bettel!"

Aus den obigen Zeugnissen insgesammt erhellt, daß Lessing in dem Zeitraum von 1755—1770 zwei Entwürfe des Faust gemacht und keinen vollendet hat, daß er in beiden eine national-deutsche Tragödie bezweckte, die im ersten dem Volksschauspiel näher stand als im zweiten, worin die Rolle des Verführers weniger diabolisch als dämonisch-menschlich, weniger als Widersacher, denn als Werkzeug Gottes gedacht war.

Nach der in den Collectaneen gemachten Bemerkung ist anzunehmen, daß Lessing während seines Breslauer Aufenthalts mit einer neuen Bearbeitung

des Faust beschäftigt war. Wir sind begierig, von dem besten Gewährsmann, der über jene Zeit berichtet hat, Näheres zu erfahren; indessen weiß Rector Klose nicht mehr zu sagen, als daß Lessing auch bisweilen an seinen Dr. Faust gedacht und aus einem alten Stück, Noëls Lucifer, einige Scenen habe benützen wollen. Auch daß einer der Freunde Lessings in Breslau zwölf Bogen vom Faust gelesen haben will, bestätigt, wenn es sich so verhält, nur unsere obige Vermuthung, führt uns aber in der Sache nicht weiter.

III.

Das verloren gegangene Werk.

Im Jahre 1775 machte Lessing die improvisirte Reise nach Italien, die ihn zweimal nach Wien führte, wo unter seinen Verehrern sich besonders der Staatsrath von Gebler hervorthat. Dieser erkundigte sich bei Lessing selbst nach dem Faust und schrieb darüber den 9. December 1775 an Nicolai: „Ich wünsche, daß Ihre Hoffnung wegen der Erscheinung des Lessing'schen Faust zutreffen möge. Mir hat unser großer, aber zu wenig gegen

das Publicum freigebiger Freund auf mein Befragen mündlich anvertraut, daß er das Sujet zweimal bearbeitet habe, einmal nach der gemeinen Fabel, dann wiederum ohne alle Teufelei, wo ein Erzbösewicht gegen einen Unschuldigen die Rolle des schwarzen Verführers vertritt. Beide Ausarbeitungen erwarten nur die letzte Hand." Diese Aeußerung stimmt mit den Collectaneen und unseren Schlüssen; es ist nicht zu zweifeln, daß Lessing eine solche Erklärung gegeben, zugleich wird der unfertige Zustand der Arbeiten bestätigt. Denn „die letzte Hand" kann noch viel zu thun haben.

Leider blieb ihr nichts mehr zu thun übrig. Als Lessing dem Wiener Freunde anvertraute, wie es mit seinen Faustdichtungen stand, gehörten diese bereits, wie die Sage geht, zu den verlorenen Handschriften. Lessing reiste den 9. Februar 1775 von Wolfenbüttel über Leipzig nach Berlin, und ging im folgenden Monat von dort über Dresden und Prag nach Wien. Um leichteres Gepäck zu haben, sendete er von Dresden eine Kiste voll der verschiedenartigsten Dinge nach Leipzig, von wo der Braunschweigische Buchhändler Gebler, der sich eben zur Ostermesse dort aufhielt, sie nach Braunschweig

mitnehmen und dann weiter nach Wolfenbüttel expediren sollte. Diese Kiste soll heute noch ankommen, sie ging spurlos verloren und mit ihr sämmtliche Faustmanuscripte. Warum Lessing diese wichtigen Handschriften von Wolfenbüttel über Leipzig und Berlin nach Dresden schleppte, um sie von hier nach Wolfenbüttel zurückwandern zu lassen, ist eine wohlaufzuwerfende Frage, die unbeantwortet bleibt. Alle Nachforschungen des Bruders, der in der Vorrede zu Lessings vermischten Schriften (1784) sogar einen öffentlichen Aufruf an den Finder der Kiste erließ, sind vergeblich gewesen. Es galt für ausgemacht, daß auf diese Weise Lessings Faust verloren gegangen. Blankenburg erzählt die Geschichte, als ob er dabei gewesen, wie Lessing in Dresden seine Faustmanuscripte einpackte, doch weiß er nichts Genaueres, denn er irrt sich im Adressaten, der nach ihm ein Kaufmann Lessing in Leipzig gewesen sei: dieser würdige Mann, ein Verwandter des Dichters, habe sich sehr sorgfältig nach der Kiste erkundigt, an Lessing geschrieben u. s. w. Auch der Bruder zeigt sich in der Vorrede zu den vermischten Schriften nicht genau unterrichtet, er glaubt, die Kiste sei erst von Wien nach Leipzig gesendet worden und

auf dem Wege abhanden gekommen. So viel steht fest und zwar durch Lessing selbst, daß die Kiste von Dresden nach Leipzig an den Buchhändler Gebler aus Braunschweig geschickt wurde. Aber die Frage ist: ob die Handschriften des Faust wirklich darin waren?

Im Nachlaß Lessings hat sich vom Faust nichts weiter gefunden als der Entwurf des Vorspiels und die vier ersten Auftritte, die der Bruder im zweiten Bande des „Theatralischen Nachlasses" veröffentlicht hat (1786). Er kommt in der Vorrede wieder auf die verlorene Kiste zu sprechen und fügt hinzu: „Mir ist es nicht anders, als daß mein Bruder mir selbst gesagt, mit dem Verluste dieser Kiste sei auch alles, was er über den Faust gearbeitet, verloren gegangen." Die Wendung: „mir ist, als ob" achte ich für kein Zeugniß, um so weniger, als ich allen Grund habe zu glauben, daß der Bruder sich irrt. Nach seiner Rückkehr von Italien hat Lessing gegen seinen Bruder in einem Briefe aus Braunschweig vom 16. Juni 1776 ausführlich der unglücklichen Kiste Erwähnung gethan; er hat seitdem, so viel ich sehe, seinen Bruder nicht mehr gesprochen, unmöglich kann er ihm etwas anderes gesagt

haben, als er ihm damals geschrieben. Offenbar hat dem letzteren, als er zehn Jahre später die Vorrede zum „Theatralischen Nachlaß" schrieb, jener Brief in undeutlicher Erinnerung vorgeschwebt, und ihm war, als ob Lessing ihm etwas gesagt habe, was er nicht gesagt hat. Was nämlich stand in in dem Briefe? „Die traurige Geschichte mit meiner Kiste aus Dresden hatte ich schon von dem hiesigen Buchhändler Gebler vernommen. Allem Anschein nach ist sie verloren, und mit ihr zugleich eine Menge Dinge, die mir unersetzlich sind. Zugleich die Stücke von deiner Wäsche, die du mir auf allen Fall mitgabst. — Was macht Voß der Vater? Ich bin sehr bekümmert um ihn, und der Verlust der Kiste ist mir um seinetwillen vorzüglich unangenehm. Es waren an die vierzig neue Fabeln darin, von denen ich keine einzige wiederherstellen kann. Auch war meine fast völlig fertige Abhandlung von Einrichtung eines deutschen Wörterbuches darin. Nicht zu gedenken eines Manuscripts aus der hiesigen Bibliothek, das ich in Dresden collationiren wollen. Denn wenn ich an das denke, möchte ich vollends aus der Haut fahren."

Ich wüßte nicht, daß Lessing von dieser Kiste,

mit deren Schicksal die Sage das seines Faust unauflöslich verknüpft hat, sonst wo geredet. Er specificirt in dem obigen Briefe deren Inhalt, er nennt die Fabeln, die Abhandlung, den Codex, er sagt keine Silbe von seinem Faust. Lieber noch im Abgrund der Hölle verschwinden, als in dem einer Kiste! Wenn Lessings Faust wirklich in jener Kiste begraben wurde, so war dem Dichter, wie es scheint, an diesem Verluste gar nichts gelegen. Da er kein Wörtchen davon sagt, so glaube ich, daß die Faustmanuscripte nicht in jener Kiste waren, die auf dem Wege von Dresden nach Leipzig oder in Leipzig für immer verloren ging.

Doch sind sie verloren, denn in Lessings Nachlaß hat sich keine Spur, außer den oben erwähnten Entwürfen, gefunden. Ich bin sehr geneigt, anzunehmen, daß Lessing seine unvollendeten Arbeiten über den Faust selbst vernichtet hat, da er sah, daß ihm die Lösung seiner Aufgabe nicht gelingen wollte; er war auf unüberwindliche Schwierigkeiten gestoßen (Goethe hat ganz dieselbe Erfahrung gemacht), das alte Volksschauspiel mit seinem Höllenapparat wollte sich nicht in die Form eines bürgerlichen Trauerspiels auflösen lassen, und wiederum

paßte die tragische Anlage des Stückes, die Lessing festhalten mußte, nicht zu der höheren Idee, die er ohne Zweifel der Volkssage gab und als Schluß im Sinn hatte. Er ließ die Arbeit liegen, er war darin stecken geblieben und sie war ihm verleidet, denn das Steckenbleiben war nicht seine Sache. Er setzt den Anfragen nach dem Faust ein unheimliches Schweigen entgegen, das mir unwillkürlich den Eindruck macht: der Faust lebt nicht mehr. Auch jene Worte an Ebert: „Meine Antwort auf Ihre freundschaftlichen Exequirungen können Sie errathen; zum Henker mit alle dem Bettel!" klingen wie eine Verurtheilung.

Einige der Absichten, die Lessing bei seinem zweiten Faust gehabt, sind einer anderen Dichtung zu gute gekommen; das bürgerliche Trauerspiel wurde in der Emilia Galotti in einer Form vollendet, die Lessing nicht überbieten konnte. Und der Plan zu dieser Tragödie war so alt als der des Faust. Ein Hauptproblem in der zweiten Bearbeitung des Faust war die menschliche Wahrheit in dem Charakter des Verführers, der Teufel als menschlicher Dämon. In der Emilia Galotti wurde diese Aufgabe gelöst. Statt des Mephistopheles

erschien Marinelli. Des Prinzen letztes Wort heißt: „Gott! Gott! Ist es zum Unglück so mancher nicht genug, daß Fürsten Menschen sind, müssen sich auch noch Teufel in ihren Freund verstellen?“ Nachdem Lessing den Marinelli geschaffen, war die Idee ausgeführt, die ihn in seinem zweiten Faust besonders gereizt hatte. Darum möchte ich glauben, daß nach der Emilia Galotti der Faust unter den Projecten Lessings für immer verstummte. Die Stimmung dafür war schon vorüber, als er die Emilia Galotti ergriff und dem Faust vorzog. Wir werden später auf diesen Punkt zurückkommen.

Innerlich der Dichtung abgewendet, wie es der Brief an Ebert verräth, mag Lessing den vielen mündlichen Anfragen nach seinem Faust mitunter ausweichend geantwortet haben: es schwirren jetzt der Faustdichtungen viele in der Luft, er wolle mit der seinigen warten, bis sie erschienen seien. Daraus ist dann wieder ein Stück Sagengeschichte über Lessings Faust entstanden, als ob er den anderen etwas hätte abgucken oder gar der Mann sein wollen, der nach dem Sprüchwort zuletzt lacht. Wozu warten und worauf und auf wen? Blankenburg berichtet: „Lessings Faust war meines Wissens fertig.“ Er

sagt nicht, woher er es weiß. Wir wissen, daß er nicht fertig war. Er fügt hinzu: „er wartete blos auf die Erscheinung der übrigen Fauste, man hat es mir mit Gewißheit erzählt.“ Also weiß er es nur vom Hörensagen. Und in demselben Berichte heißt es: „Lessing unternahm die Umarbeitung, vielleicht auch nur die Vollendung seiner Arbeit zu einer Zeit, wo aus allen Zipfeln Deutschlands Fauste angekündigt waren.“ Also wußte Blankenburg keineswegs, daß Lessings Werk fertig war, aber er sagt es. Die Umarbeitung fällt in die Breslauer und Hamburger Zeit. Welche Fauste waren damals angekündigt? Man nennt Lenz, der nie einen Faust gedichtet oder angekündigt, denn das „Fragment aus einer Farce, die Höllenrichter genannt“, worin Faust in der Unterwelt erscheint und von Bacchus in ersehnte Vergessenheit gesenkt wird, ist ein Blättchen aus seinem Nachlaß, das für keinen Faust gelten kann*), den Maler Müller, dessen Faust ein Jahrzehnt später fällt

*) Lessing erwähnt Lenz in einem Brief an seinen Bruder vom 8. Januar 1777: „Lenz ist immer noch ein ganz anderer Kopf als Klinger, dessen letztes Stück ich unmöglich habe auslesen können.“

als die Dramaturgie, Goethe, der damals noch nicht an den Faust dachte, von dessen Absicht einer Faustdichtung die nächsten Freunde vor 1772 kaum eine Kunde hatten, von dessen Dichtung selbst weitere Kreise erst mehrere Jahre später etwas erfuhren. Und dieselben Leute, die an die Kiste glauben, mit der im Jahre 1775 Lessings Faust für immer verloren ging, erzählen guten Muthes, Lessing habe auf die Erscheinung des Goethe'schen Faust gewartet, von dessen Existenz er vor 1775 sicher nichts gewußt hat. Er soll gesagt haben: „Meinen Faust holt der Teufel, ich will Goethes seinen holen!" Dieses geflügelte Wort hat Engel in Berlin dem Wiener Hofschauspieler Müller erzählt, der es in seiner Biographie wiederholt, und A. Koberstein hat es in einem Aufsatz über „Lessings Faust" (im Weimarischen Jahrbuch vom 1855) von Neuem erwähnt. Engel gab es als eine Bekräftigung, daß Lessing seinen Faust sicher herausgeben würde, sobald der Goethe'sche Faust erschienen sei. Ich weiß nicht, ob Engel zu den Kistengläubigen gehörte. Aber er wußte ja, denn die Welt hat es von Blankenburg und ihm erfahren, daß den Lessingschen Faust der Teufel nicht holt. Wie also konnte

er jene Aeußerung, wenn sie Lessing wirklich gethan hat, ernsthaft nehmen? Er hätte in dem Worte: „meinen Faust holt der Teufel!“ einen ganz anderen Sinn wittern sollen. Und was hat Lessing der Kritiker nicht alles geholt! Ich höre in dem Worte: „ich will Goethes seinen holen!“ nicht den Dichter drohen, sondern den Kritiker.

IV.

Blankenburgs und Engels Berichte.

Wir haben über Lessings Faust noch zwei Berichte, beide nach dem Tode des Dichters erschienen. Der erste ist ein Schreiben des Hauptmanns von Blankenburg in Leipzig vom 17. Mai 1784 „über Lessings verloren gegangenen Faust“, in Archenholz' „Literatur und Völkerkunde“; der zweite, ein Brief des Professors Engel in Berlin an Lessings Bruder, von diesem veröffentlicht im „Theatralischen Nachlaß“ zugleich mit Lessings Entwurf (1786). Beide schildern den Prolog.

Blankenburg erzählt, daß in jener nächtlichen Versammlung der Höllengeister, die Verderben brüten, einer der letzteren dem Satan berichtet, er

habe einen Mann auf Erden gefunden, dem nicht beizukommen sei, er habe keine Leidenschaft, keine Schwachheit, nur einen Trieb und eine Neigung: einen unauslöschlichen Durst nach Wahrheit und Erkenntniß. „Dann ist er mein!" ruft der Oberste der Teufel, „und auf immer mein und sicherer mein, als bei jeder anderen Leidenschaft!" Nun erhält Mephistopheles Auftrag und Anweisung, wie er es anzufangen habe, um den Faust zu fangen. In den folgenden Acten beginnt und vollendet er dem Scheine nach sein Werk. Hier kann ich keinen bestimmten Punkt angeben. Genug, die höllischen Heerschaaren glauben ihre Arbeit vollbracht zu haben; sie stimmen im fünften Act Triumphlieder an. Da unterbricht sie eine himmlische Erscheinung. „Triumphirt nicht!" ruft ihnen der Engel zu, „ihr habt nicht über Menschheit und Wissenschaft gesiegt, die Gottheit hat dem Menschen nicht den edelsten der Triebe gegeben, um ihn ewig unglücklich zu machen; was ihr sahet und jetzt zu besitzen glaubt, war nichts als ein Phantom." So weit Blankenburg, dessen eingestreute schale Bemerkungen ich weglasse. Wir hören nicht die Analyse eines Stückes, sondern nur die eines Planes. Er selbst

sagt von den folgenden Acten: „Hier kann ich keinen bestimmten Punkt angeben.“

Geschickter ist Engels Bericht. „Von Lessings Faust, um den Sie mich vorzüglich fragen, weiß ich noch dieses und jenes; wenigstens erinnere ich mich im Allgemeinen der Anlage der ersten Scene und der letzten Hauptwendung derselben.“ Er spricht also nur von dem Prolog, dessen Schauplatz hier nicht blos „ein alter Dom“, sondern „eine zerstörte gothische Kirche“ ist. „Zerstörung der Werke Gottes ist Satans Wollust.“ Die Scene selbst schildert Engel in dramatischer Form. Der erste Teufel hat die Hütte eines Armen zerstört, der zweite eine Flotte mit Wucherern vernichtet, der dritte die Unschuld eines Mädchens mit wollüstigen Traumbildern vergiftet, der vierte hat nichts gethan, nur einen Gedanken gehabt, teuflischer als die Thaten der anderen, er will Gott seinen Liebling rauben: einen denkenden einsamen Jüngling, ganz der Weisheit ergeben, nur für sie athmend, jeder Leidenschaft absagend, außer der einzigen für die Wahrheit; der Verführer habe ihn umschlichen, aber nirgends eine Schwäche gefunden, wobei er ihn fassen könnte. „Hat er nicht

Wißbegierde?" ruft der Satan, und wie der Teufel antwortet: „mehr als ein Sterblicher!" ist er seiner Sache gewiß. „Ueberlaß ihn mir, das ist genug zum Verderben." Alle Teufel sollen ihm helfen, dieses Meisterstück satanischer Macht und List auszuführen. Da ruft eine Stimme aus der Höhe: „Ihr sollt nicht siegen." „So sonderbar, wie der Entwurf dieser ersten Scene," fährt Engel fort, „ist der Entwurf des ganzen Stückes. Die Verführung geschieht an einem Phantom, das der schlafende wirkliche Faust als Traumgesicht schaut. Die Teufel sind getäuscht, der erwachte Faust gewarnt und belehrt." Unser Berichterstatter schließt mit den Worten: „Von der Art, wie die Teufel den Plan der Verführung anspinnen und fortführen, müssen Sie keine Nachricht von mir erwarten; ich weiß nicht, ob mich hier mehr die Erzählung Ihres Bruders oder mehr mein Gedächtniß verläßt, aber wirklich liegt alles, was mir davon vorschwebt, zu tief im Dunkeln, als daß ich hoffen dürfte, es wieder an's Licht zu ziehen."

Nach alle dem scheint Engel das Lessing'sche Werk nicht aus der Handschrift, sondern nur aus mündlichen Schilderungen des Dichters gekannt zu

haben. Die Erinnerung ist verblaßt. Von der Ausführung weiß weder er noch Blankenburg etwas Bestimmtes. Ihre Berichte beschränken sich im Wesentlichen auf das Vorspiel und stimmen in den Hauptzügen mit dem von Lessings Hand hinterlassenen Entwurf so sichtbar überein, daß sie für glaubwürdig gelten dürfen. In zwei Punkten geben sie mehr als der authentische Entwurf verräth: daß in dieser Fausttragödie die Hölle nicht siegt, vielmehr durch ein Phantom getäuscht wird. Nach Blankenburg fällt die Entscheidung an das Ende des Stückes, nach Engel wird sie schon am Schluß des Vorspiels verkündet. In dieser Idee liegt die Erhöhung und Umdichtung des Faustmythus, die Goethe aufnahm und zum Thema seiner zweiten Faustdichtung machte; es war elf Jahre nach der Herausgabe von Lessings Entwurf und Engels Bericht. Ich zweifle nicht, daß Goethe seinen großen Vorgänger auch an dieser Stelle gekannt und vor Augen gehabt hat, obgleich kein Zeugniß darüber vorliegt, daß Lessings Prolog auf den Goethe'schen eingewirkt *).

*) Zu vgl. in meiner Schrift über Goethes Faust die Entwicklung der Faustsage: Cap. II. S. 68—78.

V.

Idee des Lessing'schen Faust. Lessing und Goethe.

Die Idee der Rettung Fausts ist ohne Zweifel echt lessingisch, auch wenn sie nicht mit seinen eigenen Worten bezeugt ist. Sie liegt in seinem Entwurf. Faust soll durch seine zu große Wißbegierde gestürzt werden, nur durch diese, darauf allein gründet der Teufel seinen Plan. Dies war schon eine Abweichung von der Volkssage, eine solche Abweichung, wie sie Lessing machen mußte. Er ergriff den Faust der Volkssage an dem Zuge, der ihm der geistesverwandteste war. Schon in dem Vorspiel erkennen wir einen Lessing'schen Faust. Dieser Faust beschwört zuerst den Aristoteles, wie Lessing selbst in seiner Dramaturgie! Dieser Faust wählt zu seinem Diener den Höllengeist, der so schnell ist, wie der Uebergang vom Guten zum Bösen, gleichsam den Dämon des Sündenfalls. Wir hören aus seinen Worten, wie tief er die Macht des Bösen kennt, er hat sie erfahren, was braucht er sie noch zu erfahren! Daß er aus eigener Wahl

und Kraft dem Basilisken in's Auge schaut, ist seine Macht über den Basilisken. Der Geist der Wißbegierde, gegenübergestellt dem Dämon der Sünde: so offenbar dachte sich Lessing den Gegensatz, aus dem nimmermehr der Triumph des Satans werden sollte.

Hier aber entstand die Collision zwischen der Anlage und dem Ziel der Fausttragödie, hier mußte sich der Lessing'sche Faust von dem der Volkssage scheiden und dieser herabsinken zu einem Phantom: der Faust, den die Teufel verführen und erbeuten, ist nicht der wahre, echte, nach Wahrheit ringende Faust, sondern dessen Schatten und Scheinbild. Die ganze diabolische Tragödie wird zur Phantasmagorie, die der wahre Faust wie in einer Betäubung, in einem Traume erlebt. Dieser abenteuerliche, den Weltbegierden hingegebene und in den Abgrund getriebene Lebensgang ist „das Leben ein Traum", angewendet auf den Faust! Ich glaube gern, daß Lessing eine solche Idee hatte und finde sie seiner ganz würdig. Unsere Berichterstatter waren nicht die Leute, einer solchen Idee auf den Grund zu sehen. Aber daraus ließ sich weder ein bürgerliches Trauerspiel, noch über=

haupt ein dramatisches Kunstwerk lösen, denn der wirkliche Faust handelt hier so gut wie gar nicht. Eine solche Anlage hatte der erste Faust, den Lessing verließ; er unternahm einen zweiten, der eine lebendige und active Fausttragödie werden sollte, worin die verführerischen Mächte irdisch und menschlich gefaßt waren. Wie dieser zweite Faust aussah und wie weit er gediehen, davon weiß ich nichts und kenne keinen, der etwas davon weiß.

Es ist eine höchst interessante und bedeutungsvolle Thatsache, daß auch Goethes Faust in zwei verschiedene Dichtungen zerfällt, deren erste aus demselben Grundgedanken entspringt, den Lessing bei seiner zweiten hatte, und deren zweite denselben Grundgedanken ergreift, von dem Lessing in seiner ersten ausging.

Emilia Galotti.

I.

Die Reform der Tragödie.

Die Aufgabe, die Lessing in seiner Minna von Barnhelm auf das Glücklichste gelöst hatte, bestand in einer nationalen Dichtung, einem dramatischen Abbilde deutscher und gegenwärtiger Schicksale, einem Lustspiele neuer, erweiterter, von den traditionellen Schranken völlig befreiter Art. Das Lustspiel ist nicht mehr in das abgesonderte Gebiet des bürgerlichen Lebens eingesperrt; ergreifende und rührende Erlebnisse sind so wenig von ihm ausgeschlossen, als heroische Gesinnungen und Handlungen: in demselben dramatischen Gemälde erscheinen die Contraste und Mischungen von Tugend und Thorheit, hoher und niederer Gemüthsart, Ernst und

Scherz; sie treten uns so einfach und ungekünstelt entgegen, wie in dem wirklichen Menschenleben selbst. Die Standesunterschiede in der dramatischen Poesie sind gefallen, Thema und Inhalt sind rein menschlich und nur deshalb deutsch im specifischen Sinn, weil solche Charaktere und Schicksale mitten im deutschen Volk und seiner Gegenwart erlebt waren. Denn nach Goethes treffendem Wort muß alle Nationaldichtung schal sein oder schal werden, die nicht auf dem Menschlichsten ruht.

Auch die tragischen Schicksale sind rein menschlich und werden nur durch ihre besondere, von Zeit und Sittenzuständen abhängige Art national. Das Trauerspiel ist so wenig ein Privilegium des vornehmen Standes als der Gegenstand gleichsam einer ästhetischen Rechtsforderung von Seiten des bürgerlichen. Die Helden der hohen Tragödie wie die Charaktere der bürgerlichen können unsere Empfindungen nur dann gewaltig und sympathisch ergreifen, wenn ihre Handlungen und Schicksale aus der Erhabenheit und Kraft ihrer persönlichen Natur hervorgehen, die in jedem Falle mächtiger sein muß als ihre Rangstufe. Die Wahrheit des menschlichen Themas enthält und verbürgt zugleich

die nationalen Wirkungen der dramatischen Kunst. In diesem Geist bedarf das sogenannte „bürgerliche Trauerspiel“ und „rührende Lustspiel“ einer Umgestaltung, welche nicht blos die alten ausgelebten Formen, sondern auch diese neuerdings entstandenen kraftlosen Zwittergestalten verläßt und die moderne Tragödie, das moderne Lustspiel gründet. Niemand hat die Nothwendigkeit dieser so einfachen und einleuchtenden Reform früher begriffen als Diderot, niemand demselben lebhafter beigestimmt und die Aufgabe besser zu lösen verstanden als Lessing. Die Reform des Lustspiels erschien in der Minna von Barnhelm; die des Trauerspiels war nicht Sara Sampson, sondern wurde Emilia Galotti. Erst nach diesen Umwandlungen darf von der deutschen Bühne das Schiller'sche Wort gelten:

Erweitert jetzt ist des Theaters Enge,
In seinem Raume drängt sich eine Welt,
Nicht mehr der Worte rednerisch Gepränge,
Nur der Natur getreues Bild gefällt;
Verbannet ist der Sitten falsche Strenge,
Und menschlich redet, menschlich fühlt der Held.
Die Leidenschaft erhebt die freien Töne
Und in der Wahrheit findet man das Schöne!

II.
Entstehung der Emilia Galotti.

Lessing hatte kaum sein erstes bürgerliches Trauerspiel ausgeführt, als er fühlen mußte, daß es auf Kosten der Wahrheit zu rühren suche und darum in der Hauptsache verfehlt sei. Unmotivirte Rührungen sind nicht tragisch, sondern sentimental. Nichts lag weniger in Lessings Charakter und Gemüthsart, als eine solche Pflege der Empfindsamkeit. Wie fremd ihm dieser ganze Gemüthszustand war, zeigte sich in seiner Abneigung wider Goethes Werther. Daß er Sterne bewundert hat und zu der deutschen Uebersetzung seines Romans das Wort „empfindsam" erst geliefert haben soll, ist kein Zeugniß dagegen; die Sache war nicht sein Element, und es ist von einem der gründlichsten Kenner Lessings nicht unrichtig bemerkt worden, daß er in seiner Sara das erste und einzige Mal in seinem Leben langweilig geworden sei. Noch in demselben Jahre, worin dieses Stück vollendet und aufgeführt wurde, beschäftigte ihn der Gedanke eines neuen bürgerlichen Trauerspiels (1755).

Als Nicolai bald nachher seine erste Zeitschrift eröffnete, die nicht blos den schönen Wissenschaften, sondern auch den freien Künsten, insbesondere dem deutschen Theater gewidmet sein sollte, verkündete er einen öffentlichen Preis für das beste deutsche Trauerspiel. Lessing war mit dem Stück, welches den Preis erhalten sollte, dem „Codrus" von Cronegk, nicht zufrieden. „Wenn ich ein paar ruhige Stunden finde," schrieb er aus Leipzig den 22. October 1757 an Mendelssohn, „so will ich einen Plan aufsetzen, nach welchem ich glaube, daß man einen besseren Codrus machen könnte." „Es arbeitet," fügt er hinzu, „hier noch ein junger Mensch an einem Trauerspiel, welches vielleicht unter allen das beste werden dürfte, wenn er noch ein paar Monate Zeit darauf verwenden könnte."

Dieser junge Mensch war er selbst, und wir erfahren aus einem etwas späteren Briefe an Nicolai den Gegenstand seiner Dichtung. Obwohl Cronegk gestorben, solle sein Stück gekrönt und der doppelte Preis für ein neues Trauerspiel ausgeschrieben werden. Dabei redet Lessing scherzend in der dritten Person von sich und seiner Bewerbung. „Unterdeß würde mein junger Tragikus fertig, von dem ich

mir nach meiner Eitelkeit viel Gutes verspreche, denn er arbeitet ziemlich wie ich. Er macht alle sieben Tage sieben Zeilen; er erweitert unaufhörlich seinen Plan und streicht unaufhörlich etwas von dem schon Ausgearbeiteten wieder aus. Sein jetziges Sujet ist eine bürgerliche Virginia, der er den Titel Emilia Galotti gegeben. Er hat nämlich die Geschichte der römischen Virginia von allem dem abgesondert, was sie für den ganzen Staat interessant machte, er hat geglaubt, daß das Schicksal einer Tochter, die von ihrem Vater umgebracht wird, dem ihre Tugend werther ist als ihr Leben, für sich tragisch genug und fähig genug sei, die ganze Seele zu erschüttern, wenn auch gleich kein Umsturz der ganzen Staatsverfassung darauf folgte. Seine Anlage ist nur von drei Acten und er braucht ohne Bedenken alle Freiheiten der englischen Bühne. Mehr will ich Ihnen nicht davon sagen; so viel ist aber gewiß, ich wünschte den Einfall wegen des Sujets selbst gehabt zu haben. Es dünkt mich so schön, daß ich es ohne Zweifel nimmermehr durchgearbeitet hätte, um es nicht zu verderben. Was meinen Plan von einem Codrus anbelangt, so müssen Sie mir acht Tage Zeit

lassen, um mich auf alles zu besinnen; man schickt nicht Pläne zu Tragödien oder gar Tragödien selbst mit erster Post.“ So schrieb Lessing den 21. Januar 1758.

Daß sein Stück in der ersten und ältesten Form nur drei Acte gehabt, wiederholt Lessing vierzehn Jahre später in einem Brief an seinen Bruder (10. Febr. 1772); er fügt hinzu, daß er dieses Werk in Hamburg von Neuem bearbeitet, aber in dieser zweiten Form nur für die Bühne, nicht für den Druck bestimmt habe. Nicolai berichtet, daß er den Plan der Emilia in drei Acten gesehen, und daß nach demselben die Rolle der Orsina nicht, wenigstens nicht auf die jetzige Art vorhanden war. Leider sind uns beide Arbeiten, der erste Leipziger Entwurf wie das Hamburger Bühnenmanuscript verloren.

Die letzte Umbildung, wodurch die Dichtung ihre gegenwärtige Gestalt erhalten hat, fällt in die ersten Jahre der Wolfenbüttler Zeit. In einsamer Stille wächst die neue Tragödie und wird vollendet, ohne daß Lessing mit irgend einem Freund in der Nähe darüber reden und an dem Eindruck und Urtheil, die seine Dichtung hervorruft, deren Wir-

kung erproben kann. „Ich habe über keine Zeile derselben eine Seele weder hier noch in Hamburg können zu Rathe ziehn.“ Im Januar 1772 sendet er die drei ersten Acte seinem Bruder nach Berlin, um sie drucken zu lassen; den 1. März folgt der Schluß. Am Geburtstage der Herzogin-Wittwe, den 13. März 1772, wird das Werk zum ersten Mal in Braunschweig aufgeführt. Es war ein seltsamer Einfall des Theaterdirectors (Döbbelin), an einem solchem Tage ein solches Stück auf die Bühne zu bringen, noch dazu, da man Anspielungen auf den Hof und die Geliebte des Herzogs, die Marquise Branconi, darin wittern wollte. Lessing empfand die Wahl des Tages auf das Peinlichste und suchte die Aufführung dadurch zu verhindern, daß er dem Theaterdirector den Schluß der Tragödie vorenthielt, bis dieser ihm drohte, selbst einen zu machen. Er sendete dem Herzog persönlich die gedruckten Bogen bis zum 4. Act mit der Bitte, das Stück selbst lesen und seine Willensmeinung über die Aufführung kund geben zu wollen, falls ihm an einem so erfreulichen Tage die Darstellung eines Trauerspiels überhaupt nicht schicklich erschiene. Das Ganze solle „weiter nichts sein, als die

alte römische Geschichte der Virginia in einer modernen Einkleidung". Der Herzog ließ die Aufführung geschehen.

Lessings Freund Ebert in Braunschweig, früher Lehrer des Erbprinzen, damals einer der besten Kenner der englischen Literatur, war zugegen und empfing den ersten Eindruck des Stücks durch die Bühne. Bis in's Innerste erschüttert, schrieb er gleich darauf dem Dichter: „Ich befinde mich eben jetzt in dem Falle, worin sich jener Schüler in England befand, da ihm aufgegeben ward, eine Grabschrift auf Ben Johnson zu machen. Er konnte nichts weiter hervorbringen als ‚O rare Ben Johnson!' Ich habe die Empfindung, die ich einmal bei Durchlesung der ersten Scenen Ihrer Minna hatte. O Shakespeare-Lessing!" Der Brief schließt mit der Wiederholung dieses begeisterten Ausrufs: „O Shakespeare-Lessing!"

Als Lessing seine Emilia Galotti in der letzten Gestalt ausführte, dichtete Goethe seinen Götz in der ersten; Lessings Tragödie erschien in demselben Jahre, wo Goethe in Wetzlar jene Stimmungen erlebte, aus denen sein Werther hervorging. Vierzig Jahre nach der ersten Aufführung der Emilia Galotti

äußerte Goethe in einem seiner Urtheile darüber (die nicht immer dieselben waren): „Das Stück ist voller Verstand, voller Weisheit, voller Blicke in die Welt und spricht überhaupt eine ungeheure Cultur aus, gegen die wir jetzt schon wieder Barbaren sind. Zu jeder Zeit muß es neu erscheinen." In einem seiner letzten Briefe, ein Jahr vor seinem Tode, erinnert er seinen Freund Zelter, der Lessings Tragödie nicht mehr zu würdigen wußte, an die Epoche, worin sie entstanden: „Zu seiner Zeit stieg dieses Stück, wie die Insel Delos, aus der Gottsched-Gellert-Weisse'schen Wasserfluth, um eine kreisende Göttin barmherzig aufzunehmen. Wir jungen Leute ermuthigten uns daran und wurden Lessing deshalb viel schuldig."

Die Erscheinung der Emilia Galotti war die Geburt der modernen deutschen Tragödie. Nach einer Mittheilung Goethes soll sich Schiller mit Abneigung über Lessings Stücke, ja mit Widerwillen über Emilia Galotti geäußert haben. Wir kennen weder seine Gründe noch deren Zeugnisse; wenn es nicht etwa dieselbe Stimmung war, die ihn in späterer Zeit wider seine eigenen Jugendwerke einnahm. Diese beurkunden, wie mächtig

das Vorbild Lessings, insbesondere Emilia Galotti, auf den größten unserer tragischen Dichter eingewirkt hat. Der Einfluß dieses Stückes auf Schiller ist so unverkennbar und handgreiflich, daß er jedem ins Auge springt. Der Weg unseres bürgerlichen Trauerspiels mußte von der Sara Sampson zur Emilia Galotti emporgestiegen sein, um in der Louise Millerin, diesem Meisterstück unter Schillers jugendlichen Dichtungen, zu gipfeln. Ohne die Gräfin Orsina gäbe es keine Lady Milford, die selbst wieder eine Menge von Nachbildern hervorgerufen. Schon im Fiesko zeigen sich die Lessingschen Vorbilder. Zwischen dem Prinzen Hettore Gonzaga und dem Grafen Lavagna, zwischen Odoardo und Verrina, zwischen dem Maler Conti und dem Maler Romano, ja selbst zwischen dem Banditen Angelo und dem Mohren Mulei Hassan finden sich in der Art der Charaktere und der dramatischen Ausdrucksweise gewisse Züge der Verwandtschaft, die wir unwillkürlich empfinden. Auch das Bild der Virginia im Fiesko erinnert an das Urmotiv in der Emilia Galotti. Aber der Einfluß dieser Tragödie auf Schiller erscheint in „Kabale und Liebe“ so gewaltig und tiefeindringend, daß er nicht

blos in der Nachbildung der Charaktere, sondern sogar in der Nachahmung der Worte und im Stil des Ausdrucks mit der Macht einer unwillkürlichen, dem Dichter selbst kaum bewußten Reminiscenz fortwirkt. Schiller hörte seine eigenen Charaktere mit Worten reden, die aus der Emilia Galotti herkamen. „Wie er dasteht, der Herr Marchese!“ sagt die Gräfin Orsina von Marinelli. „Was er für Augen macht! Wundert sich das Gehirnchen? und worüber denn?“ (IV. 3). In der Scene mit dem Hofmarschall Kalb ruft Ferdinand: „Wie er dasteht, der Schmerzenssohn! Schade nur, ewig Schade für die Unze Gehirn, die in diesem undankbaren Schädel wuchert!“ (IV. 3). Orsina zu Marinelli: „Lernen Sie, nachplauderndes Hofmännchen, lernen Sie von einem Weibe, daß Gleichgültigkeit ein leeres Wort ist“ u. s. f. Lady Milford zu Kalb: „Das ist deine Sorge, du Goldmann! Leider weiß ich es, daß du und deinesgleichen am Nachbeten dessen, was andere gethan haben, erwürgen!“ Ja, es gibt Stellen, bei denen jede Vergleichung der Charaktere nicht blos ausgeschlossen, sondern vollkommen unmöglich ist, und dennoch dieselben Worte nachklingen: ein Beweis,

daß Schiller sich nicht bewußt war, welches Original ihm bei seinen Worten vorschwebte. Der Graf Appiani sagt zu seiner Braut, wie er hört, daß sie aus der Messe kommt: „So recht, meine Emilia! Ich werde eine fromme Frau an Ihnen haben.“ Und der Secretär Wurm, wie er hört, daß Louise Millerin in der Messe ist, sagt zu der Mutter: „Das freut mich! freut mich! Ich werde einmal eine fromme christliche Frau an ihr haben!“

Seit jenen Tagen in Leipzig, als Lessing an Mendelssohn schrieb: „Es arbeitet hier noch ein junger Mensch an einem Trauerspiel, welches vielleicht unter allen das beste werden dürfte, wenn er noch ein paar Monate Zeit darauf verwenden könnte“ — waren nahezu fünfzehn Jahre verflossen. Während dieser Zeit hatte Lessing seine neue Fabeldichtung, die Abhandlungen über die Fabel, den Philotas, seine Beiträge zu den Literaturbriefen, Minna von Barnhelm, Laokoon, die Hamburger Dramaturgie und die antiquarischen Briefe erscheinen lassen. Was die neue bürgerliche Tragödie betraf, war Emilia Galotti nicht der einzige, auch nicht der erste Plan, womit er sich trug. Er hatte vorher

die Absicht, die römische Virginia selbst zum Thema einer Dichtung zu nehmen, von der in seinem theatralischen Nachlaß nur ein einziges kleines Fragment, die erste Scene, übrig geblieben ist*). Wahrscheinlich hat Lessing diesen Gegenstand gleich nach den ersten Versuchen fallen lassen, weil er eine moderne Tragödie dichten wollte und dazu in dem römischen Stoff keine brauchbare Fabel fand. Er machte aus dem Object ein Motiv, ein bloßes Motiv, das er unabhängig von dem römischen Vorbilde in seiner Emilia Galotti ausführte. Es wäre eine oberflächliche und völlig falsche Ansicht, auf die wir noch einmal zurückkommen werden, wollte man die römische Virginia für das Modell oder für die Grundlage der Lessing'schen Tragödie halten. Die Leidenschaften und Schicksale, die uns diese Dichtung schildern soll, pulsiren in der modernen Welt und haben mit römischen Verhältnissen und Rechtszuständen nichts zu thun. Nichts mit den Wirkungen der That des Virginius, nichts mit ihren

*) Ein kurzes Gespräch zwischen Claudius und Rufus, Dienern des Appius, dem sie die Virginia zuführen sollen. Der Name „Claudia" erinnert noch an eine Person dieses Bruchstücks.

Ursachen! Erklärte doch Lessing selbst gleich im Beginn seines Werkes: das Thema der Emilia Galotti sei die Geschichte der römischen Virginia, abgesondert von allem dem, was sie für den römischen Staat interessant machte, ohne die Folgen, die sie in Rom hatte. Wenn aber die Ursachen und die Wirkungen fehlen, welche die That des Virginius zu einem Stück römischer Geschichte gemacht haben, so bleibt von der letzteren gar nichts als das rein menschliche und hochtragische Motiv übrig: ein Vater, der seine Tochter tödtet, um sie zu retten! Eine solche That und ein solches Schicksal, meinte Lessing, sei für sich tragisch genug und fähig genug, die ganze Seele zu erschüttern. Und wenn er wegen der Aufführung des Stücks dem Herzoge schrieb, seine Dichtung solle nichts weiter sein als die „alte römische Geschichte der Virginia in moderner Einkleidung", so muß wohl jedem einleuchten, daß Lessing hier nicht sein Werk charakterisiren, sondern auf die kürzeste Art den falschen und ihm peinlichen Verdacht entfernen wollte, als ob er braunschweiger Hofverhältnisse im Auge gehabt habe. Daher muß jede Beurtheilung unserer Tragödie verkehrt ausfallen, die von der

verkehrten Voraussetzung ausgeht, der Dichter habe eine Nachbildung der römischen Virginia beabsichtigt. Wir wissen bereits, wie wenig eine solche Annahme mit Lessings eigenen und ersten Erklärungen stimmt. Aber gleichviel, was er im Anfange gewollt oder nicht gewollt haben mochte, es wird darauf ankommen, was er gethan hat. Nur daß bei einem Lessing die dichterische That nicht andere Wege nahm, als die planmäßig vorgezeichneten.

Der tragische Stoff, den unser Dichter schon vor der Emilia Galotti ergriffen hatte und neben ihr Jahre lang unter seinen dramatischen Aufgaben und Arbeiten festhielt, war die Geschichte vom Dr. Faust. Es scheint, daß Lessing unmittelbar nach der Sara sich dieses Stoffs bemächtigen wollte, um eine neue und moderne Tragödie daraus zu lösen. Wenigstens erkundigte sich Mendelssohn schon im November 1755 nach dem bürgerlichen Trauerspiel, welches Faust heißen sollte, und mit seinem Zauberer, der vom Teufel geholt wird, dem aufgeklärten Philosophen als ein Trauerspiel zum Lachen erschien. Wir wissen, daß der Dichter viele Jahre später wieder mit aller Kraft an diesem Werke arbeitete und die Absicht hatte, seinen Faust während

des Winters 1767—68 an dem neuen Hamburger Nationaltheater aufführen zu lassen. Aber wenige Zeit nachher will er nicht mehr daran erinnert sein; der Faust verschwindet für immer aus Lessings dramatischen Plänen; bis auf ein paar dürftige Skizzen ist das Werk auch aus seinem Nachlaß, bis auf einige dunkle Spuren auch aus dem Gedächtniß derer verschwunden, die es näher gekannt haben wollen. Zu derselben Zeit, als Lessing in Hamburg die Emilia Galotti von Neuem aufnahm und für die Bühne umarbeitete, ließ er den Faust fallen, für immer, wie es scheint. Dieses Stück trat zurück gegen Emilia Galotti. Jenes Problem, das Lessing in seinem zweiten Faust ergriffen hatte, wurde in dem Charakter Marinellis gelöst, den man, ohne den tieferen Zusammenhang zu kennen, in richtiger Fühlung oft eine Art Mephistopheles genannt hat, und der schon in der Anlage des alten Stücks ganz dazu angethan sein mußte, der unvergleichliche Typus eines menschlichen Teufels zu werden*).

---

*) Ueber Lessings Faust und Emilia Galotti vgl. den vorigen Abschnitt S. 163—64.

III.

Emilia Galotti und die Hamburger Dramaturgie.

Ich glaube den Grund zu erkennen, der Lessing bewog, sich in der Wahl des auszuführenden Stoffs so und nicht anders zu entscheiden. Es galt die Reform der Tragödie. Gleichzeitig beschäftigten ihn eine neue bühnengerechte Bearbeitung der Emilia Galotti und des Faust: diese beiden Werke, deren jedes ein Probestück der modernen Tragödie werden sollte, standen damals zusammen in der vordersten Reihe unter den Aufgaben des Dichters. Gleichzeitig schrieb der Kritiker seine Hamburger Dramaturgie, worin er die Gesetze begründete, die eine echte Tragödie zu erfüllen habe. Sein nächstes Werk mußte eine Dichtung sein, die den Forderungen seiner Dramaturgie auf das Genaueste entsprach. Er sah, daß er eine solche Aufgabe mit der Fabel seines Faust weder in der ersten noch in der zweiten Gestalt zu lösen im Stande sei; darum gab er das Project auf, denn die Welt durfte kein Werk seiner Hand empfangen, das den Forderungen seiner

Kritik nicht völlig gemäß war. „Man nenne mir das Stück des großen Corneille, das ich nicht besser machen wollte! Was gilt die Wette? Ich werde es zuverlässig besser machen!“ Mit dieser Versicherung hatte er seine Dramaturgie geschlossen. Sein Wort sollte in der Emilia Galotti erfüllt werden. Es giebt zum Verständniß unserer Tragödie keine Richtschnur, die sicherer führt als die Regeln, die Lessing in seiner Dramaturgie als die Naturgesetze der Tragödie entwickelt hat, und die ihm zugleich als die wahre, von den Franzosen, insbesondere von Corneille falsch aufgefaßte Lehre des Aristoteles galten. Namentlich waren es drei neuere Dramen, deren Fehler Lessing in seiner Beurtheilung zum Anlaß nahm, um durch deren Erkenntniß das Wesen der wahren Tragödie zu erleuchten: Richard III. von Weiße, Merope von Voltaire und die Rodogune, welche der große Corneille für sein Meisterwerk erklärt hatte. Und es sind drei Hauptpunkte, die nach Lessing die Natur einer tragischen Dichtung ausmachen und deren Regeln bestimmen: die Wirkung, die Fabel und die Handlung. Unter der Wirkung ist die Erregung unserer Affecte, unter der Fabel die Art des Stoffes

oder der Begebenheit (Mythus), unter der Handlung die Art der Composition zu verstehen.

1. Die tragische Wirkung.

Die Tragödie, hatte Aristoteles gelehrt, soll in uns Mitleid und Furcht zugleich erregen und läutern: in diesen beiden verbundenen und geläuterten Affecten liegt die tragische Wirkung. Gegenstand unseres Mitleids ist das unverdiente Leiden eines andern, Gegenstand der Furcht sind wir selbst; wir bemitleiden an anderen, was wir für uns selbst fürchten. Wenn wir von dem Leiden eines andern so tief ergriffen und erschüttert werden, daß wir ganz in seiner Seele empfinden, uns ganz in seine Lage versetzen, so tritt uns das fremde Leiden so nah, daß wir es fürchten. Daher ist das lebhafte, erschütternde Mitleid nie ohne Furcht. Wird das Mitleid ohne Furcht empfunden, so ist es die gelassene, bequeme, gemüthliche Sympathie, eine menschenfreundliche Empfindung, wobei man selbst in heiler Haut bleibt und die Lebenszustände anderer herzlich, aber ruhig bedauert. Ein solches Mitleid ist nicht tragisch, sondern gemächlich; die Objecte desselben sind nicht Schicksale, sondern Un=

fälle, nicht tragische, in den menschlichen Charakteren begründete Nothwendigkeiten, sondern Malheur aller Art, wie es die menschlichen Lebenszustände tausendfach mit sich bringen. Tragisch ist nur das erschütternde Mitleid, das Mitleid mit dem Ingrediens der Furcht. Es ist dasselbe, ob wir sagen: „Mitleid und Furcht" oder: „erschütterndes, überwältigendes Mitleid", dieses allein ist der tragische Affect: diejenige Wirkung, die nur eine wahre Tragödie hervorzubringen vermag. Man wird von der Beschaffenheit der Wirkung auf die der Ursache schließen dürfen. Sollen wir das Mitleid auf das Lebhafteste empfinden, so müssen wir das fremde Leiden als ein gegenwärtiges anschauen, es darf uns nicht blos erzählt, sondern will dramatisch dargestellt werden. Setzen wir, das fremde Leiden sei völlig verdient als die gerechte Strafe der Bosheit, so ist nichts, was wir bemitleiden, noch weniger fürchten könnten: darum ist der bloße Bösewicht keine tragische Person. Setzen wir, das fremde Leiden sei völlig grundlos, durch gar nichts verschuldet oder von Seiten der leidenden Person verursacht, so ist nichts, was wir als unser eigenes Schicksal empfinden und fürchten könnten, so ist

unser Mitleid blos Jammer und das Leiden vor unseren Augen nicht tragisch, sondern gräßlich: darum macht die völlige und reine Unschuld nie einen Charakter von tragischer Wirkung. Um die letztere hervorzubringen, wird die Aufgabe der wahren Tragödie darin bestehen müssen, daß sie leidensvolle Schicksale darstellt, die nicht verdient, wohl aber verschuldet sind. Den Sinn dieser Forderung zu erläutern, sagt Lessing in einem der wichtigsten Sätze seiner Dramaturgie: „Ein Mensch kann sehr gut sein und doch noch mehr als eine Schwachheit haben, mehr als einen Fehler begehen, wodurch er sich in unabsehliches Unglück stürzt, das uns mit Mitleid und Wehmuth erfüllt, ohne im geringsten gräßlich zu sein, weil es die natürliche Folge seines Fehlers ist."

Von diesem Gesichtspunkt aus, der von der tragischen Kunst die Wirkung des tragischen Mitleids fordert, prüft der Verfasser der Dramaturgie die Bühne der Gegenwart. „Wir Deutsche bekennen es treuherzig genug, daß wir noch kein Theater haben. Was viele von unsern Kunstrichtern, die in dieses Bekenntniß mit einstimmen und große Verehrer des französischen Theaters sind, dabei

denken: das kann ich so eigentlich nicht wissen. Aber ich weiß wohl, was ich dabei denke. Ich denke nämlich dabei: daß nicht allein wir Deutsche, sondern daß auch die, welche sich seit hundert Jahren ein Theater zu haben rühmen, ja das beste Theater von ganz Europa zu haben prahlen, — daß auch die Franzosen noch kein Theater haben. Kein tragisches gewiß nicht! Denn auch die Eindrücke, welche die französische Tragödie macht, sind so flach, so kalt!" „Ich kenne verschiedene französische Stücke, welche die unglücklichen Folgen irgend einer Leidenschaft recht wohl ins Licht setzen, aus denen man viele gute Lehren, diese Leidenschaft betreffend, ziehen kann: aber ich kenne keines, welches mein Mitleid in dem Grad erregte, in welchem die Tragödie es erregen sollte, in welchem ich aus verschiedenen griechischen und englischen Stücken gewiß weiß, daß sie es erregen kann. Verschiedene französische Tragödien sind sehr feine, sehr unterrichtende Werke, — nur daß es keine Tragödien sind. Die Verfasser derselben konnten nicht anders als sehr gute Köpfe sein, sie verdienen zum Theil unter den Dichtern keinen geringen Rang, nur daß sie keine tragische Dichter sind, nur daß ihr Corneille und

Racine, ihr Crebillon und Voltaire von dem wenig oder gar nichts haben, was den Sophokles zum Sophokles, den Euripides zum Euripides, den Shakespeare zum Shakespeare macht.“

2. Der tragische Stoff.

Wodurch wird das tragische Mitleid erregt? Es handelt sich in der Beantwortung dieser Frage zunächst um den Stoff oder Inhalt der tragischen Begebenheit: um die Fabel des Stücks. Lessing, in Uebereinstimmung mit Aristoteles, legt auf diesen Punkt großes Gewicht. „Denn die Fabel ist es, die den Dichter vornehmlich zum Dichter macht: Sitten, Gesinnungen, Ausdruck werden zehnen gerathen gegen einen, der in jener untadelhaft und vortrefflich ist.“

Wenn der Feind durch den Feind leidet, sehen wir eine Begebenheit vor uns, die so sehr im gewöhnlichen Gange der Dinge liegt, daß sie unser Mitleid in weit geringerem Grade hervorruft, als wenn der tragische Vorgang zwischen Freunden, Gatten, Verwandten stattfindet, wenn das Schicksal den Bruder wider den Bruder, die Gattin wider den Gatten, den Vater wider den Sohn, den Sohn

wider die Mutter, die Mutter wider die Kinder treibt: Agamemnon, der die Tochter opfert, Klytämnestra, die den Gatten erschlägt, Orestes, der die Mutter tödtet, Medea, die ihre Kinder ermordet! Nichts ist tragischer als ein Stoff dieser Art. Doch sind in einem solchen Thema noch gewisse unterscheidende Möglichkeiten enthalten, die Aristoteles in seiner Poetik sorgfältig auseinandergesetzt und in der Gattung der tragischen Fabel gleichsam als die artbildenden Unterschiede betrachtet hat. Es ist für uns von hohem Interesse, in dieser Untersuchung den Spuren Lessings zu folgen. Jene tragische Handlung, die furchterregendes Mitleid hervorruft, kann wissentlich oder unwissentlich geschehen; sie kann in beiden Fällen geschehen sollen, aber durch eine günstige Wendung der Dinge unterbleiben. Wissentlich vollführt Orestes den Muttermord, unwissentlich soll Iphigenie den Orestes tödten und erkennt noch zu rechter Zeit in dem gefangenen, zum Opfer bestimmten Mann ihren Bruder. Hier wird der Umschlag durch eine Erkennung bewirkt, die zugleich eine Ueberraschung in sich schließt. Voltaire hatte in seiner Merope eine ähnliche Ueberraschung so eingerichtet, daß sie nicht blos der Heldin des

Stücks, sondern auch dem Publicum zugedacht war. Nun finden wir, daß Lessing als die beste und einfachste Art der tragischen Fabeln eine solche tragische Begebenheit ansieht, die zwischen Personen geschieht, welche einander die nächsten auf der Welt sind, eine solche Mitleid und Furcht erregende That, die nicht blos beabsichtigt, sondern vollendet wird, wissentlich und ohne jede künstliche Verwicklung, womit der Zuschauer überrascht werden soll. „Das armselige Vergnügen einer Ueberraschung!“ ruft er gegen Voltaire aus. „Weit gefehlt, daß ich mit den meisten, die von der dramatischen Dichtkunst geschrieben haben, glauben sollte, man müsse die Entwicklung dem Zuschauer verbergen. Ich dächte vielmehr, es sollte meine Kräfte nicht übersteigen, wenn ich mir ein Werk zu machen vorsetzte, wo die Entwicklung gleich in den ersten Scenen verrathen würde und aus diesem Umstande selbst das allerstärkste Interesse entspränge. Für den Zuschauer muß alles klar sein.“

Lessing war mit der theatralischen Umgestaltung der Emilia Galotti beschäftigt, als er diese Worte schrieb. Hier ist die beste und einfachste Art der

tragischen Fabel: ein Vater, der seine Tochter tödtet, eine Tochter, die den Tod von der Hand des Vaters erfleht; die That geschieht wissentlich, sie wird vom Vater vollbracht, um die Tochter zu retten, sie wird von dieser gefordert als die Erfüllung einer väterlichen Pflicht; hier ist jede Art erkünstelter Ueberraschung ausgeschlossen und alles gleich in den ersten Scenen klar, so klar, daß die folgende Entwicklung vorausgesehen und zugleich mit der größten Spannung erwartet wird. Man wird wohl nicht zweifeln wollen, daß Lessing seine Emilia Galotti im Sinn hatte, als er mit den eben angeführten Worten in seiner Dramaturgie öffentlich aussprach: er dürfe sich zutrauen, ein Werk genau dieser Art zu schaffen.

3. Die tragische Handlung.

Die Entwicklung soll dem Zuschauer vollkommen klar sein, alles seinen natürlichen und nothwendigen Gang gehen, um die wahrhaft tragische Wirkung zu erreichen. Damit ist gesagt, wie die tragische Handlung verlaufen und von dem Dichter dargestellt werden soll. Das Gesetz, welches die Composition einer Tragödie zu erfüllen hat, läßt sich

nicht einfacher bestimmen. Hören wir Lessings eigene Erklärung, die gegen Corneille und dessen vermeintliches Meisterwerk Rodogune gerichtet ist, denn in diesem Stück fand sich in der naturwidrigen und erkünstelten Verwicklung der Dinge das Aeußerste geleistet. „Der natürliche Gang reizet das Genie, und den Stümper schreckt er ab. Das Genie können nur Begebenheiten beschäftigen, die in einander gegründet sind, nur Ketten von Ursachen und Wirkungen. Diese auf jene zurückzuführen, jene gegen diese abzuwägen, überall das Ungefähr auszuschließen, alles, was geschieht, so geschehen zu lassen, daß es nicht anders geschehen können: das, das ist seine Sache." „Das Genie liebt Einfalt, der Witz Verwicklung."

Hier ist das Gesetz der Tragödie, es ist das Naturgesetz selbst: die Schicksale sollen die nothwendigen Folgen der Handlungen sein, diese die nothwendigen Folgen der Leidenschaften, diese die nothwendigen Folgen der Charaktere. Eine solche eherne und einleuchtende Nothwendigkeit geht durch den Gang einer tragischen Handlung. „Die strengste Regelmäßigkeit", sagt Lessing, „kann den kleinsten Fehler in den Charakteren nicht aufwiegen."

Die großen und einfachen Regeln, die Lessing so eben kritisch erleuchtet hat, sollten in der Emilia Galotti erfüllt werden, in der strengsten Form, auf exemplarische Art; sie mußten es, oder die Dramaturgie enthielt thatlose Worte und leere Versprechungen. Hat Lessing diese Gesetze der Tragödie in seinem eigenen Werke nicht erfüllt, so war er kein Reformator und kein Meister, sondern ein Stümper und Prahler, der nicht zu leisten vermochte, was er zu leisten gefordert und sich anheischig gemacht hatte. Nun hören wir noch heute mancherlei Stimmen, die Lessing als den Reformator der deutschen Literatur zwar außerordentlich rühmen und loben, daneben aber seine Emilia Galotti so beurtheilen, daß uns der gepriesene Mann als ein Stümper und Prahler erscheinen müßte, wenn diese Kritiker Recht hätten. Ich will aber lieber glauben, daß ein Dutzend Kritiker nicht wissen, was sie sagen, als daß Lessing in der Emilia Galotti nicht wußte, was er that, oder nicht auszuführen verstand, was er in seiner Dramaturgie als Gesetz der Tragödie auf das Klarste erkannt hatte.

Er hatte gefordert: daß in der tragischen Verkettung der Begebenheiten überall der Zufall oder

das bloße Ungefähr ausgeschlossen sein und alles so geschehen solle, daß es nicht anders geschehen können, daß die Handlungen und Schicksale völlig in den Leidenschaften und Charakteren begründet sein müssen. Wäre nun die Emilia Galotti ein Intriguenstück, wie vielfach zu lesen steht, so wäre sie das Gegentheil von dem, was sie nach Lessing sein soll.

Er hatte gefordert, daß alles tragische Leiden durch die Charaktere motivirt sein müsse, darum nicht unverschuldet sein dürfe. Es ist unverdient: daher das Mitleid; aber nicht unverschuldet: daher das furchterregende Mitleid. Nachdrücklich wiederholt Lessing den Ausspruch des Aristoteles: „Man muß keinen ganz guten Mann ohne all sein Verschulden in der Tragödie unglücklich werden lassen, denn so was sei gräßlich.“ Wenn nun das Ende der Emilia Galotti, wie vielfach zu lesen steht, völlig unverschuldet wäre und hier zuletzt wirklich das pure Laster über die pure Unschuld triumphirte, so würde Lessing in seiner Dichtung das Gräßliche mit dem Tragischen verwechselt haben, während er beides in seiner Dramaturgie so genau und scharf unterschieden hatte und unterschieden wissen wollte.

Oder er müßte sich den Ausspruch des Aristoteles so ausgelegt haben, daß in einer Tragödie zwar ein ganz guter Mann nicht unglücklich werden dürfe, wohl aber eine ganz gute Frau!

IV.
Virginia und Emilia Galotti.

Die römische Virginia stirbt unschuldig, sie wird geopfert, ein Lamm auf dem Altare des Vaterlandes! Ein solches schuldloses Ende hat Lessing grundsätzlich von der Tragödie ausgeschlossen: schon deshalb kann das Vorbild der Emilia Galotti nicht die römische Virginia und ihr Thema nicht die Geschichte der letzteren in moderner Einkleidung sein. Wir werden besser thun, Lessings Tragödie nach seiner Dramaturgie zu beurtheilen, als nach seinem Briefe an den Herzog von Braunschweig.

Die That des römischen Virginius wurzelt in altrömischen Zeit- und Rechtsverhältnissen. Der Decemvir begehrt die Virginia und befiehlt einem seiner Clienten, das Recht der Leibeigenschaft gegen sie geltend zu machen; sein Richterspruch bekräftigt den falschen Rechtsanspruch, das Mädchen verfällt

der rohen Gewalt und soll als Beute weggeführt werden; da erbittet sich der Vater eine letzte Unterredung mit der Tochter und durchbohrt sie, um ihre Ehre und Freiheit zu retten, auf offenem Markt mit einem Schlachtmesser. Das Recht des Herrn über die Sclavin und der väterlichen Gewalt über die Tochter sind die Voraussetzungen zu der That des Virginius; die ganze Grundlage derselben ist altrömisch und läßt sich nicht modernisiren.

Daher muß das Thema und bewegende Motiv von Grund aus geändert werden. Nicht die Sclaverei und äußere Gewalt haben die Menschen unserer Art und Zeit zu fürchten, sondern die Macht ihrer Leidenschaften und deren innere Gewalt. Dieser zu entgehen, will Emilia Galotti sterben. Der Tod von der Hand des Vaters erspart ihr den Selbstmord. Eines ihrer letzten Worte erleuchtet das Thema ihrer Tragödie: „Gewalt! Gewalt! Wer kann der Gewalt nicht trotzen? Was Gewalt heißt, ist nichts, Verführung ist die wahre Gewalt."

Diese Worte motiviren das Ende und müssen durch alle vorhergehenden Handlungen, insbesondere durch den Charakter der Emilia selbst motivirt sein;

sie enthalten ein psychologisches Problem, den Punkt, den man wohl das Räthsel unserer Tragödie genannt hat. Um die Frage richtig im Sinne Lessings und seiner Dichtung zu lösen, muß man jenen von Furcht bewegten Worten die vollste Rechnung tragen, aber keinen Nebenroman erfinden, der sie erklären soll, als ob sie das Bekenntniß und den Beweis einer geheimen Leidenschaft enthielten, die Emilia Galotti für den Prinzen empfinde. Mit einer solchen Auffassung läuft man Gefahr, in den sogenannten circulus vitiosus zu gerathen: erst setzt man die Liebe zum Prinzen voraus, um jenen Ausspruch Emilias zu erklären, und nimmt dann dieselben Worte als Zeugniß, um ihre Liebe zum Prinzen zu beweisen! Nach Riemers Mittheilungen scheint Goethe der Erste gewesen zu sein, der in einer solchen verborgenen Leidenschaft Emilias das Hauptmotiv ihres freiwilligen Todes zu entdecken geglaubt und es geradezu als den Grundfehler unserer Tragödie bezeichnet hat, daß diese Liebe nirgends ausgesprochen sei. Lessing konnte nicht aussprechen oder aussprechen lassen, was nicht empfunden war! Offenbar hat Goethe jene Ansicht erst später gewonnen, und es ist mir immer

charakteristisch erschienen, daß er sie einer Zeit geäußert hat, die von der Dichtung der Wahlverwandtschaften herkam. Was aber jene allein zu fürchtende „wahre Gewalt der Verführung“ im Sinne der Emilia bedeutet: diese Frage soll uns Lessings Tragödie selbst beantworten, nicht durch das, was sie verschwiegen, sondern was sie gesagt und in dem Charakter ihrer Heldin selbst unverkennbar dargestellt hat. Doch vor allen müssen wir die Fabel des Stücks und deren Züge aufmerksam betrachten, denn in dieser Erfindung des Dichters liegt der Kern seiner Aufgabe und auch der Schlüssel zum Verständniß seines Werkes.

V.

Die Fabel des Stücks.

In der ländlichen Einsamkeit und Stille des väterlichen Hauses aufgewachsen, in der ersten, frühen und eben erschlossenen Blüthe jungfräulicher und herrlicher Schönheit, lebt Emilia Galotti seit Kurzem in der kleinen fürstlichen Residenz Guastalla, wo nach dem Wunsche und unter den Augen der Mutter ihre Erziehung vollendet werden soll. Der

Oberst Odoardo, ihr Vater, ist auf seinem Landgute bei Sabionetta zurückgeblieben, weil er die ländliche Abgeschiedenheit liebt, dem Leben in der Residenz abgeneigt ist und am Hofe nicht zu den angenehmen Personen gehört, da er sich den Ansprüchen des Fürsten auf Sabionetta widersetzt hatte. Ungern läßt er die Seinigen nach Guastalla gehen, denn die städtischen Erziehungskünste sind nicht nach seinem Sinn, und die Sitten des Hofes noch weniger. Unter seiner Hand ist die Tochter, sein einziges zärtlich geliebtes Kind, aufgeblüht, einfach und fromm erzogen, ein künftiges Ideal weiblicher und häuslicher Tugend. Vorbild und Wort des liebevollen und strengen Vaters haben sich der Seele des jungen Mädchens tief eingeprägt und ihr mit dem Sinn für ein reines und frommes Leben zugleich eine gewisse unvertilgbare Scheu vor der Welt und ihren Berührungen eingeflößt.

Die Erlebnisse in der Residenz nehmen eine den väterlichen Wünschen unverhofft günstige Wendung. Die Frauen haben hier den Grafen Appiani kennen gelernt, einen jungen, reichen und schönen Mann von edelster Herkunft und Gesinnung, von unabhängiger Denkart und Lebensstellung, der sich

dem Hofe von Guastalla in der Absicht genähert hat, vorübergehend in die Dienste des Prinzen Hettore Gonzaga zu treten. Er hegt diese Absicht nicht mehr. Seitdem er Emilia Galotti gesehen und die herzliche Zuneigung ihrer Eltern wie die ihrige gewonnen hat, ist sein Schicksal entschieden. Beide sind in der Stille verlobt. Schon ist der Hochzeitstag, der Appianis heißeste Wünsche erfüllen soll, gekommen, und noch an demselben Tage werden die Neuvermählten auf die Güter des Grafen nach Piemont reisen. Kein Schwiegersohn konnte dem Oberst Odoardo willkommener sein, als dieser ihm so gleichgestimmte Appiani. „Kaum kann ich's erwarten," sagt er zu seiner Gattin, „diesen würdigen jungen Mann meinen Sohn zu nennen. Alles entzückt mich an ihm. Und vor allem der Entschluß, in seinen väterlichen Thälern sich selbst zu leben." Am Morgen des ersehnten Tages überfällt den Grafen eine trübe Stimmung: ist es die Bangigkeit, die sich in das Vorgefühl des höchsten Glückes mischt, oder eine Ahnung des furchtbaren Schicksals, das ihn erwartet? Nach dem Eindruck zu urtheilen, den uns seine Erscheinung macht, gehört dieser Appiani zu den innigen, aber gedrückten

und schwermüthigen Naturen, denen die Leichtlebigkeit versagt ist: nicht das Feuer der Empfindung, wohl aber die Mittheilung dieses Feuers.

Die Frauen leben in der Stadt still und zurückgezogen, wie Odoardo es gewollt hat, sie sind den Hofkreisen fern geblieben und haben nur ein einziges Mal nicht vermeiden können, bei einer höfischen Soirée in dem prachtliebenden Hause des Kanzlers Grimaldi zu erscheinen. Hier sieht Emilia zum ersten Mal die große und glänzende Welt. Der regierende Fürst selbst ist zugegen und wird von dem Anblick Emilias auf das Leidenschaftlichste gerührt und durch die Natürlichkeit ihrer Unterhaltung bezaubert. Mit der Feinheit und Anmuth fürstlichen Benehmens widmet er ihr seine Huldigungen und spricht gegen andere entzückt von ihrer Schönheit und ihrem Geist. Der Eindruck dieser Welt und dieses Mannes ist für die Tochter Odoardos so neu und ungewöhnlich, als der Eindruck ihrer Erscheinung für den Prinzen. Seit diesem Augenblick ist seine Seele nur von ihrem Bilde erfüllt und so bewältigt, daß seine Liebe für die Gräfin Orsina erlischt, eine stolze Schönheit, die mit ihrer feurigen Leidenschaft den Prinzen gefes-

selt hat, mit ihrem überlegenen Geist ihn und den Hof beherrscht, die Hofcreaturen verachtet. Was dem Prinzen bisher nie begegnet ist, daß er sich in eine Leidenschaft vertieft, hat in ihm der Eindruck Emilia Galottis bewirkt; ihr Bild ist in seinem Herzen „mit anderen Farben und auf einem anderen Grunde gemalt", als das der Orsina. „Als ich dort liebte, war ich immer so leicht, so fröhlich, so ausgelassen — nun bin ich von allem das Gegentheil. Doch behaglicher oder nicht behaglicher: ich bin so besser!" Dieses Gefühl einer tiefen, ihm unbekannten Erregung macht, daß der Prinz seine Leidenschaft in sich verschließt, und hält ihn zurück, seinem vertrautesten Diener, dem Kammerherrn Marinelli, diesem Techniker und Ingenieur in der Kunst, fürstliche Passionen zu befriedigen, ein Wort von seiner Liebe zu sagen. Er hätte es wie eine Entweihung empfunden.

Und von diesem Marinelli muß der Prinz in einem Augenblicke, wo ihn die innere Leidenschaft verzehrt, als trockene Tagesneuigkeit erfahren: daß Graf Appiani mit Emilia Galotti verlobt ist, daß die Vermählung noch heute stattfinden und Emilia als Gräfin Appiani noch heute Residenz und Gegend

für immer verlassen wird. Er soll sie nie wiedersehen! Blindlings wirft er sich jetzt seinem Diener in die Arme und genehmigt im voraus, unbekümmert um Art und Mittel der Ausführung, alles, was Marinelli thun wird, um die Heirath zu verhindern. Der Graf Appiani soll als Gesandter des Prinzen in Angelegenheiten seiner fürstlichen Vermählung sofort nach Massa-Carrara geschickt werden und der Prinz sogleich nach seinem Lustschloß Dosalo fahren. Denn Marinelli weiß, daß die Trauung auf dem väterlichen Landgute stattfinden soll, daß dort Odoardo die Verlobten erwartet, die sich mit der Mutter um die Mittagsstunde nach jenem Landgute begeben werden, wohin der Weg an dem Lustschloß des Prinzen vorbeiführt. Weiter erfährt der Prinz nichts, sondern läßt seinem Techniker freie Hand. Von diesem Augenblick an ist er und seine Leidenschaft die Beute Marinellis.

Dieser hat im Geheimen seinen Plan fertig. Wenn Appiani die Botschaft annimmt, ist das Terrain frei; wenn er sie ausschlägt, muß er aus dem Wege geräumt werden. Banditen sollen den Hochzeitswagen bei Dosalo überfallen und den Grafen tödten, dann werden die Diener Marinellis wie zum

Schutz herbeieilen und Mutter und Tochter unter dem Scheine der Rettung in das Lustschloß des Prinzen flüchten. Die Banditen sind geworben, noch bevor Appiani den Auftrag des Prinzen durch Marinelli erfährt. Dieser, wie es bei seiner Denkart nicht anders sein kann, ist einem unabhängigen Charakter, wie Graf Appiani, feindlich gesinnt und freut sich, ihn zu vernichten. Doch muß die Unthat den Schein haben, daß sie unmöglich von ihm ausgehen konnte. Er wird den Handel mit Appiani so führen, daß der Prinz glauben soll, Marinelli habe für ihn die größte Aufopferung bewiesen, denn sich dem regierenden Herrn unentbehrlich zu machen, ist sein alleiniger Zweck. Appiani schlägt, wie zu erwarten stand, die Gesandtschaft aus, sobald er hört, er solle auf der Stelle nach Massa abreisen; jetzt reizt ihn Marinelli mit hämischen und geringschätzenden Bemerkungen gegen die bürgerliche Familie Galotti und ruft eine tödtliche Beleidigung von Seiten Appianis hervor, die er mit einer Forderung erwidert. Doch hütet er sich wohl vor dem Kampf, den sofort auszufechten der empörte Appiani verlangt. Er hat nun ein doppeltes und dreifaches Interesse, daß der Graf ermordet und auf der

Stelle mundtodt gemacht werde; zugleich hat er einen Vorwand, wie fadenscheinig er immer ist, wider den Verdacht, daß er den Mord veranlaßt haben könne.

Das Bubenstück wird ausgeführt. Appiani fällt von der Kugel des Banditen, aber er hat noch Zeit, in Gegenwart der Mutter den Namen Marinelli mit einem Tone auszurufen, der deutlich verkündet: „dieser ist mein Mörder!“ Den Verdacht des leichtgläubigen Prinzen kann Marinelli sogleich niederschlagen und dessen drohende Miene in eine beschämte und dankbare verwandeln. Er spielt den ehrlichen Gegner, der einen Nebenbuhler des Prinzen im offenen Zweikampf aus dem Wege schaffen wollte. Wie hätte er den Tod Appianis wünschen oder gar veranlassen können: eines Mannes, mit dem er einen Ehrenhandel auskämpfen sollte; er hatte ihn ja gefordert, um seinem Herrn zu dienen! Der Mutter gegenüber, die das letzte Wort des sterbenden Grafen gehört hat, sucht er die entgegengesetzte Rolle zu spielen und wagt gegen ihre nicht zu erschütternde Ueberzeugung die freche und vergebliche Ausflucht: „ich war sein vertrautester Freund! Appiani wollte mit seinem letzten Worte mich und

meine Rache anrufen!" Aber daß der Graf dieses Wort noch sprechen konnte, war wider die Abrede.

Der teuflische Plan Marinellis ist, so scheint es, gelungen: Appiani ist aus dem Wege geräumt, Emilia Galotti unter dem Schein der Rettung entführt und in die Hand des Prinzen geliefert. Voller Schmerz und Verzweiflung folgt ihr die Mutter. Aber hier auf dem Lustschloß Dosalo wird alles durchschaut. Es ist noch etwas wider die Abrede geschehen, die Marinelli mit dem Prinzen getroffen: dieser sollte sogleich nach Dosalo fahren und hat es nicht gethan, sondern, von Leidenschaft getrieben und von dem Wunsche, selbst etwas auszurichten und sich nicht auf Marinelli allein zu verlassen, ist er gleich nach dem Gespräch mit dem letzteren in die Dominikanerkirche geeilt, wo, wie er weiß, die fromme Emilia jeden Morgen die Messe hört. Er hat sie getroffen und mitten in ihrem Gebet ihr die feurigsten Liebesgeständnisse gemacht; er ist ihr nachgeeilt und hat in der Vorhalle der Kirche seine Betheurungen wiederholt. Angstvoll, wie von Furien verfolgt, stürzt Emilia nach Hause und bekennt alles der Mutter, die sie beruhigt und dazu bringt, auch gegen Appiani zu verschweigen, was sie an ihrem

Hochzeitsmorgen erlebt hat. Aber die Mutter weiß es, sie hat das letzte Wort des sterbenden Grafen gehört und kennt seinen Mörder. Wie sie jetzt nach Dosalo kommt, sich von Marinelli empfangen sieht und die Tochter im Schlosse des Prinzen findet, liegt das ganze Bubenstück offen vor ihren Augen.

Und es ist noch Jemand, dem in Dosalo die Augen aufgehen: die Gräfin Orsina. Seit einiger Zeit fühlt sie sich vom Prinzen verlassen und wittert schon, daß ihn eine andere Leidenschaft fesselt; ihre Liebe ist größer als ihr Stolz, ihre Eifersucht mächtiger als die Kraft der Entsagung, sie will nicht leben ohne die Liebe des Prinzen, er soll auch nicht leben: sie hat für ihn den Dolch, für sich das Gift bestimmt. Eine letzte Unterredung mit dem Fürsten soll ihr und sein Schicksal entscheiden; deshalb schreibt sie ihm am Morgen jenes verhängnißvollen Tages einige Zeilen und bittet um eine ungestörte Zusammenkunft in Dosalo. Aber der Prinz, ganz von seiner neuen Leidenschaft eingenommen, läßt das Billet ungelesen, denn er will nicht an die Gräfin erinnert sein. Wie diese hört, der Prinz sei nach Dosalo gefahren, hält sie ihren Wunsch für erfüllt und eilt ihm nach. Unterdessen hat sie

durch ihre Kundschafter die Morgenscene in der Messe erfahren. In Dosalo wird sie nicht vorgelassen: der Prinz sei nicht allein. Die Gräfin hat schon gehört, daß Appiani durch Banditen erschossen worden, aber sie weiß nichts von seiner Vermählung, nichts von den näheren Umständen. Jetzt erfährt sie von Marinelli, daß Appianis Braut und deren Mutter sich zum Prinzen geflüchtet haben, daß diese Braut Emilia Galotti ist. Mit einem Schlage ist ihr alles klar. „Der Prinz ist ein Mörder!“ ruft sie Marinelli mit lauter Stimme zu und sagt ironisch und leise, als ob es ein Geheimniß für ihn wäre: „Der Prinz ist des Grafen Appiani Mörder, den haben nicht Räuber, den haben Helfershelfer des Prinzen, den hat der Prinz umgebracht!“

Auf die Kunde der Banditenthat ist Odoardo herbeigeeilt, er hat nur dunkle Gerüchte gehört und weiß nichts Bestimmtes: Appiani sei verwundet, Frau und Tochter hätten sich in das Schloß des Prinzen geflüchtet. Die Gräfin Orsina klärt ihn auf: „Der Bräutigam ist todt, die Braut ist schlimmer als todt! Nun da; buchstabiren Sie es zusammen! Des Morgens sprach der Prinz Ihre Tochter in der Messe, des Nachmittags hat er sie auf seinem Lust-

schloß!“ Dieses Schloß ist nicht der Ort der Rettung, sondern die Höhle des Räubers, und der ahnungslose Odoardo steht da ohne Waffen. Da gibt ihm Orsina den Dolch, der zu ihrer eigenen Rache bestimmt war! So gerüstet bleibt er in Dosalo und läßt seine Frau mit der Gräfin nach Guastalla zurückkehren.

Odoardos erster Entschluß ist, den Prinzen zu tödten, aber er bemeistert sein Rachegefühl und will nur die Tochter beschützen. Indessen hat Marinelli mit seinem Herrn den schändlichen Handel verabredet, der Emilia von den Eltern trennen, dem Vater entreißen und in der Nähe des Prinzen festhalten soll. Er giebt sich für den berufenen Rächer Appianis; ein glücklicher Nebenbuhler, heißt es, habe ihn ermordet; diesen zu entdecken, müsse Marinelli alles aufbieten, daher sei ein gerichtliches Verfahren gegen Emilia und eine besondere Verwahrung derselben nothwendig. Nicht in ein Kloster, wie Odoardo wünscht, solle sie gehen, auch nicht in ein Gefängniß gebracht werden, was den Vater beruhigen würde, sondern im Hause Grimaldi solle sie bleiben, unter den Augen des Prinzen, mitten im Getriebe des Hoflebens! Jetzt bleibt dem Vater

nur noch ein einziger Wunsch: die Tochter zum letzten Mal und allein zu sprechen. In seiner Seele regt sich der Gedanke, sie zu tödten, wie eine Anwandlung, vor der ihm schaudert. Und doch scheint es das Einzige, was er noch für sie thun kann. „Hab ich das Herz, es mir zu sagen? Da denk ich so was! So was, was sich nur denken läßt!“ Er vermag es nicht und will der Versuchung zu einer solchen That entfliehen. Da kommt die Tochter selbst, in ihrem Brautkleid, in derselben einfachen, natürlichen Tracht, worin Appiani sie das erste Mal sah, worin sie ihm zuerst gefiel; auch die Rose im Haar hat sie nicht vergessen. Sie erscheint ganz ruhig, denn sie weiß, daß alles verloren ist, daß der Graf todt und warum er todt ist. Nicht einen Augenblick länger will sie in der Nähe des Prinzen weilen. Und wie der Vater ihr sagt, daß er sie nicht mit sich nehmen dürfe, daß man sie zwinge, in der Hand ihres Räubers zu bleiben, ist ihr Entschluß gefaßt. Odoardo ist kein Virginius; die Tochter ist entschlossener als er. „Nimmermehr, mein Vater.“ „Oder Sie sind nicht mein Vater!“ Sie will nicht gerächt sein, sondern sterben. „Um des Himmels Willen nicht, mein Vater!“

ruft sie aus, wie Odoardo den Dolch zückt und der Gedanke der Rache von neuem seine Seele ergreift. „Dieses Leben ist alles, was die Lasterhaften haben. Mir, mein Vater, mir geben Sie diesen Dolch!“ Der Tod ist ihr willkommen gegen ein unwürdiges Leben. Diese Entschlossenheit und Seelengröße erscheint dem Vater als ihre Rettung, als die Bürgschaft ihrer unantastbaren Unschuld. Odoardo ist seines Kindes sicher und ihrer Unschuld, „die über alle Gewalt erhaben ist“. Die Tochter verwirft diese Sicherheit: „Aber nicht über alle Verführung. Gewalt! Gewalt! Wer kann der Gewalt nicht trotzen? Was Gewalt heißt, ist nichts: Verführung ist die wahre Gewalt. Ich habe Blut, mein Vater, so jugendliches, so warmes Blut als eine. Auch meine Sinne sind Sinne. Ich stehe für nichts. Ich bin für nichts gut. Ich kenne das Haus der Grimaldi, es ist das Haus der Freude. Eine Stunde da, unter den Augen meiner Mutter, und es erhob sich so mancher Tumult in meiner Seele, den die strengsten Uebungen der Religion kaum in Wochen besänftigen konnten. Der Religion! Und welcher Religion? Nichts Schlimmeres zu vermeiden, sprangen Tausende in die Fluthen und sind

Heilige! Geben Sie mir, mein Vater, geben Sie mir diesen Dolch!"

Diese Worte, die das Räthsel der Tragödie seinem ganzen Umfange nach enthalten, haben dem Vater das Gefühl der Sicherheit erschüttert. Er gibt und entreißt ihr den Dolch, wie sie ihn schon gefaßt hat, um ihr Herz zu durchbohren. Sie sucht nach einer Nadel in ihrem Haar und ergreift die Rose, ihren Brautschmuck, das Bild ihrer Unschuld, das noch zu tragen sie im Angesichte ihrer Zukunft sich nicht mehr würdig fühlt. Das Bild ihrer Zukunft ist die zerpflückte Rose. Und einem solchen Schicksal will sie der eigene Vater preisgeben. Nicht er denkt an den Virginius, sie erinnert an das Beispiel des Römers mit bitteren vorwurfsvollen Worten. Du siehst das Schicksal deiner Tochter vor dir, die zerpflückte Rose, und willst es geschehen lassen? Pflichtvergessener Vater! Sie sagt es nicht, aber sie denkt es, während sie die Rose zerreißt. Nie hat die Blumensprache tragischer geredet. Dieser Gedanke ruft ihr das Bild des Virginius vor die Seele, und läßt sie in die Worte ausbrechen: „Ehedem wohl gab es einen Vater, der, seine Tochter von der Schande zu retten, ihr den ersten,

den besten Stahl in das Herz senkte, ihr zum zweiten das Leben gab. Aber solche Thaten sind von ehedem! Solche Väter gibt es keine mehr!

Dieser Vorwurf im Munde der Tochter weckt dem Vater das Vorbild. Und als ob dieses Vorbild des Römers, an das seine Seele nicht gedacht, ihn plötzlich gestärkt und dem Gedanken, der noch vor wenigen Augenblicken ihm als etwas erschien, „was sich nur denken läßt", die plötzliche Thatkraft verliehen, ruft Odoardo aus: „Doch, meine Tochter, doch!" und stößt ihr den Dolch ins Herz. Die furchtbare That ist ihm wider Willen entrissen. Kaum ist sie geschehen, so ergreift ihn die Reue. „Gott, was hab ich gethan!" Die sterbende Tochter sagt es ihm: „Eine Rose gebrochen, ehe der Sturm sie entblättert. Lassen Sie mich sie küssen, diese väterliche Hand!"

VI.

Exposition und Charakteristik des Stücks.

Diese Begebenheiten in ihrer tragischen Verkettung darzustellen und in der Form der Handlungen auszuprägen, ist nun die Sache der dramatischen

Kunst. Es wird sich zeigen, wie bewunderungswürdig es Lessing verstanden hat, das Thema seines Werkes so anzulegen und die Charaktere desselben so zu richten, daß nichts anderes daraus hervorgehen konnte, als genau diese Tragödie. Schon die aufmerksame Betrachtung der Fabel genügt, um aus ihren Zügen den Bau oder die Einrichtung unseres Kunstwerks, den Fortgang der Handlung, die Art ihrer Motive und deren Verkettung deutlich zu erkennen.

Man sieht sogleich, daß die Leidenschaft des Prinzen für Emilia Galotti den bewegenden Factor des Ganzen ausmacht. Diese Leidenschaft und ihre Folgen abgerechnet: was bleibt von den Begebenheiten unserer Erzählung? Nichts als ein wolkenloses Idyll in der Familie Galotti: der heitere Hochzeitsmorgen, das glückliche Brautpaar, die hochbeglückten Eltern, die Vermählung in ländlicher Stille, die Hochzeitsreise und deren paradiesisches Ziel in den väterlichen Thälern Appianis, wo die Neuvermählten nur sich selbst leben werden! Die Leidenschaft des Prinzen hinzugefügt, und die gewitterschwüle Atmosphäre ist da, der Horizont umwölkt, der Himmel verdüstert sich, die Blitze zucken

und treffen, der Bräutigam wird erschlagen, die Braut entführt und in einer Weise umgarnt, daß sie den Tod von der Hand des Vaters als einzige Rettung fordert und empfängt. Diese Leidenschaft, die das glücklichste Familienidyll plötzlich in einen Schauplatz furchtbarer Zerstörung verwandelt, dramatisch schildern, heißt die Tragödie der Emilia Galotti exponiren: eine Aufgabe, die Lessing in dem ersten Acte derselben mit höchster Meisterschaft gelöst hat. Die Passion des Fürsten zu befriedigen, schmiedet Marinelli seinen Plan: wir lernen im zweiten Act diese Machination selbst, ihre Werkzeuge und ihre Opfer kennen, die Eltern und die Verlobten, die Marinelli mit seinen Netzen umstrickt. Die Ausführung des Planes und die Erkennung der Thäter und Motive durch die Mutter Emilias bilden den Inhalt des dritten Acts. Die Dazwischenkunft der Gräfin Orsina, die das Geschehene sogleich mit dem Scharfblick der Eifersucht durchschaut, dem herbeigeeilten Vater sogleich mit lodernder Rede enthüllt und ihm den Dolch zur Rache zurückläßt: diese Vorgänge, die das Ende herbeiführen, schildert der vierte Act. Der letzte enthält die tragische Lösung.

Die Handlung verläuft in kürzester Zeit, sie beginnt am Morgen und ist vor Abend vollendet: unaufhaltsam, durch keinerlei Episoden unterbrochen, schreitet sie fort, jede Scene ist ein unentbehrliches Glied des Ganzen, der Fortgang ist vollkommen stetig und zugleich so jäh und schleunig, daß dadurch schon die äußere Ruhe ausgeschlossen wird, die nöthig wäre, um durch Ueberlegung und Besonnenheit den tragischen Sturz der Dinge zu vermeiden oder zu hemmen. Die ganze Tragödie enthält nicht mehr als dreiundvierzig Auftritte, darunter nur wenige, kurze und hastige Monologe. Man darf bei der Beurtheilung des Stückes und seiner Charaktere dieses heiße Klima, dieses schnelle und fortreißende Tempo der Handlung, dieses „Passionato“ in der Grundstimmung der ganzen Tragödie nicht unbeachtet lassen. Wenn Friedrich Schlegel die Tragödie „ein in Schweiß und Pein producirtes Werk des Verstandes; ein gutes Exempel der dramatischen Algebra“ genannt hat, „das man frierend bewundern, bei dem man bewundernd frieren möge“, so ist kein Urtheil weniger treffend. Auch das Fieber macht frieren. Und wer den heißen Puls fiebernder Leidenschaft in dieser Tragödie nicht fühlt, wird sie

auch als „ein gutes Exempel der dramatischen Algebra" nicht würdigen können. Doch hat man das Urtheil Schlegels häufig nachgesprochen, denn es giebt so viele, die noch mehr als der Kammerherr in unserem Stück die Bezeichnung der Gräfin Orsina verdienen: „nachplauderndes Hofmännchen!"

Man wird in dem Gewebe dieser Tragödie keinen einzigen Faden auffinden und nachweisen können, der an den Charakteren vorbeiliefe und nicht durch den Kern derselben hindurchgeführt wäre. Es ist darum eine sehr unverständige Ansicht, die Tragödie der Emilia Galotti für ein Intriguenstück zu halten, das als solches dem Charakterstück entgegengesetzt zu werden pflegt. Dann sieht man in der dargestellten Handlung nichts weiter als das Netz, welches Marinelli gesponnen hat, und in dem Appiani, die Familie Galotti, den Prinzen nicht zu vergessen, wie die Fliegen gefangen werden. Aber sobald die Tragödie etwas weniger oberflächlich, etwas weniger kurzsichtig betrachtet wird, muß jeder erkennen, daß die Intrigue und deren Enthüllung von gewissen Handlungen oder Unterlassungen abhängt, die tief in den Charakteren begründet sind, daß hier alles so geschieht, wie es nicht anders

geschehen konnte. Ich will diese Behauptung sofort einleuchtend machen, indem ich auf die beiden Hauptmomente hinweise, die den tragischen Verlauf der Handlung entscheiden.

Nehmen wir an, daß Emilia Galotti ihre Begegnung mit dem Prinzen, jene eben erlebte Morgenscene in der Messe, ihrem Bräutigam erzählt (was sie auch im Sinn hat, aber von der Mutter sich ausreden läßt): so ist der Plan Marinellis vernichtet. Ihr Gespräch mit Appiani, worin dieser den Vorgang hätte erfahren sollen, geht der Scene zwischen ihm und Marinelli vorher, und der Graf würde den Auftrag nach Massa anders beantwortet haben, wenn er gewußt, daß der Prinz nach seiner Braut trachtet*). Der Moment, worin es ihm

*) Wer meine obige Behauptung, daß Emilia Galotti durchgängig Charaktertragödie sei, anfechten will, könnte noch am ehesten Appianis Verhalten in der Scene mit Marinelli dawider anführen: ich meine die Wendung im Anfange des Gesprächs. Wie kann Appiani auf die fürstlichen Wünsche, die der Höfling ihm überbracht hat, überhaupt eingehen? „Die Gnade des Prinzen, die Ihnen angetragene Ehre bleiben, was sie sind; und ich zweifle nicht, Sie werden sie mit Begierde ergreifen". „Allerdings" antwortet der Graf nach einiger Ueberlegung. Ich möchte

gesagt werden mußte, ist durch das Verschweigen der Braut unwiederbringlich verloren! Diese Unter-

---

wissen, was er sich überlegt hat? Gesagt wird es nicht; es ist schwer zu errathen. Aus dem Charakter und der Sinnesart Appianis wäre zu vermuthen, daß er den Antrag einfach ablehnte. Auch sehe ich nicht, wie er beim besten Willen denselben ausführen wird, da er schon in der nächsten Stunde heirathen und sogleich auf seine väterlichen Güter nach Piemont abreisen will. Fassen wir ihn und seine Situation allein ins Auge, so ist jenes überlegte „Allerdings“ eine so befremdliche Wendung, daß man versucht sein könnte, sie aus einem anderweitigen (weniger in Appiani gelegenen, als vielmehr) dem Dichter unentbehrlichen Motiv zu erklären. Hätte der Graf gewußt, was ihm Emilia verschwiegen, so würde er den Antrag Marinellis auf eine Art zurückgewiesen haben, die dem letzteren sein Concept völlig verrücken mußte. Der Dichter läßt ihn daher einen Schritt thun, der unmöglich war, wenn er die Absichten des Prinzen gekannt hätte: einen Schritt, der als die nächste Folge der Unterlassung Emilias erscheinen soll und erscheint. Daß Appiani diesen unwillkommensten und ungelegensten aller Aufträge erfüllen will, um dem Prinzen einen Dienst zu erweisen, zeigt uns den völlig arglosen Mann, der dem Spiele Marinellis verfällt, während ein Wort seiner Braut ihn davor bewahrt hätte. Die Schuld Emilias wird durch Appianis arglose Bereitwilligkeit sofort erleuchtet: dies war die Absicht des Dichters, aber das Motiv Appianis bleibt fraglich.

lassung Emilias verschuldet den Tod Appianis, eine Schuld, die uns an jene Worte der Dramaturgie erinnert: „Ein Mensch kann sehr gut sein und doch mehr als eine Schwachheit, mehr als einen Fehler haben, wodurch er sich in ein unabsehliches Unglück stürzt, das uns mit Mitleid und Wehmuth erfüllt, ohne im Geringsten gräßlich zu sein, weil es die natürliche Folge seines Fehlers ist". Ich höre jene erschütternden Worte, die Emilia in der letzten Scene dem Vater auf die Frage: „Was nennst du alles verloren? Daß der Graf todt ist?" mit der Ruhe der Verzweiflung erwidert: „Und warum er todt ist! warum!" Ihre Unterredung mit Appiani nach der Messe und vor dem Auftrage, den Marinelli bringt, ist die einzige, die unsere Tragödie den Verlobten eingeräumt hat. Nun überlege man sich die Frage: ob Emilias Verschwiegenheit in diesem unwiederbringlich verlorenen Momente Zufall ist oder Schuld? Ob die verschuldete Unterlassung aus einer geheimen Liebe zum Prinzen, d. h. aus ihrer Untreue entspringt oder aus einer Schwachheit, einem Fehler? Wir werden auf diese Frage zurückkommen.

Angenommen, der Prinz, gemäß seiner Verab-

redung mit Marinelli, wäre gleich nach Dosalo gefahren und nicht in die Messe geeilt, um dort Emilia Galotti zu treffen, und selbst zu sehen, was er auszurichten vermöge: so konnte weder Emilia noch durch sie die Mutter die Leidenschaft des Prinzen erfahren, so konnte weder die Gräfin Orsina noch durch sie Odoardo die Thäter und ihre Motive erkennen; Mord und Entführung blieben unenthüllt. Es war ein Banditenstück und das Schloß des Prinzen bot die rettende Zuflucht! Darauf war der Plan Marinellis berechnet; er gelang vollkommen, wenn der Prinz sich jeder eigenmächtigen, unverabredeten Handlung enthielt. Daß er es nicht that, sondern seinen eigenen Weg in die Messe ging: geschah dieser verhängnißvolle Schritt aus Zufall oder aus einem unvermeidlichen Antrieb? Man beachte wohl, was Marinelli seinem Herrn vorhält: „Er erlaube mir, ihm zu sagen, daß der Schritt, den er heute Morgen in der Kirche gethan — mit so vielem Anstande er ihn auch gethan, so unvermeidlich er ihn auch thun mußte — daß dieser Schritt nicht in den Tanz gehörte“. „Da ich die Sache übernahm, nicht wahr, da wußte Emilia von der Liebe des Prinzen noch nichts? Emiliens Mutter

noch weniger. Wenn ich nun auf diesen Umstand baute? Und der Prinz indeß den Grund meines Gebäudes untergrub?" Bei diesen Worten schlägt sich der Prinz vor die Stirn und ruft: „Verwünscht! daß Sie Recht haben!" „Daran thu' ich freilich sehr Unrecht", erwidert Marinelli, „Sie werden verzeihen, gnädiger Herr".

Wer in unserer Tragödie ein „Intriguenstück" sieht und ihren Schwerpunkt demnach in den verderblichen Machinationen Marinellis sucht, hat nicht erkannt: 1) daß die ganze Intrigue nur ermöglicht wird durch die Schuld Emilias, 2) daß die ganze Intrigue zerrissen, d. h. enthüllt wird durch die Schuld des Prinzen, und daß, nachdem Marinelli und der Prinz die Fetzen noch einmal zusammgeflickt haben, um ihre Beute zu fangen, dieses Netz zerrissen wird durch die That der Emilia, denn ich nenne den freiwilligen Tod, den sie von der Hand des Vaters erfleht und empfängt, ihre That. Die Rose will gebrochen werden, ehe der Sturm sie entblättert.

Und ein solches Ende sollte der Triumph des Lasters über die Tugend, der Schuld über die Unschuld sein? Die Schuldigen wären Marinelli und

der Prinz. Worin besteht denn ihr Triumph? Etwa darin, daß Emilia Galotti stirbt, während jene ihr Bischen Leben behalten? Sind denn Emiliens Worte umsonst gesagt, wie sie die Hand des Vaters von der Rache zurückhält: „Um des Himmelswillen nicht, mein Vater! Dieses Leben ist alles, was die Lasterhaften haben!" Daß sie dieses ihnen verächtlich gelassene, gleichsam vor die Füße geworfene Gut behalten dürfen: das wäre ihr Triumph? Was Emilia Galotti von Charakterstärke und Seelengröße hat, wird durch den Lauf der Begebenheiten emporgetrieben und erhebt sich zuletzt in ihrer eigensten vollen Kraft, während die Charakterschwäche und Selbstsucht des Prinzen immer weiter um sich greift, immer widerstandsloser in die Gewalt Marinellis geräth, bis er zuletzt als ein willenloses und schlechtes Werkzeug des Verbrechens dasteht. Nach der offenbaren Absicht des Dichters läßt die Tragödie durch den Gang der Handlung den Charakter Emilia Galottis bis zu einer Willensstärke wachsen, die einem Mann wie Odoardo „über alle Gewalt erhaben" scheint, und den Charakter des Prinzen am Gängelbande Marinellis bis auf die niedrigste, dem Worte des Verführers blind unterworfene

Willensstufe herabsinken. Zuletzt sind beide, der Prinz und sein Opfer, durch eine Kluft geschieden, so weit wie die zwischen Himmel und Erde. Und dieses Gesunkensein wäre der Triumph des Prinzen?

Auch Marinelli triumphirt nicht, wie Seydelmann am Schluß, als der Prinz ihn verstößt, durch ein leises, stummes Spiel anzudeuten suchte. Die Geberde sollte sagen: „Du bist mir sicher, morgen rufst du mich zurück, denn ich bin dir unentbehrlich!“ Nein! das war nicht die Idee Lessings und seiner Dichtung. Der Mann, dessen letztes Wort im Anblick der sterbenden Emilia „Weh mir!“ lautet, ist mit seinem Witz zu Ende und macht nicht die Miene des triumphirenden Pfiffikus. Uebrigens kümmert es uns wenig, was morgen oder übermorgen geschehen, ob und auf welche Art der Prinz mit oder ohne Marinelli vergessen wird, was er erlebt hat. Seydelmanns Geberde ist der Anfang des Satyrspiels nach der Tragödie, aber ein solches Satyrspiel hat Lessing nicht gewollt.

Wäre Emilia Galotti keine Charaktertragödie im eminenten Sinn, sondern ein Intriguenstück, das mit dem Siege des Lasters endet, so würde Lessing das völlige Gegentheil von dem, was er

beabsichtigt hatte, geleistet und die von ihm selbst gestellten Forderungen auf eine geradezu klägliche und lächerliche Art verfehlt haben. Wer in diesem Trauerspiel nur ein Wirrsal schrecklicher Unglücksfälle und sträflicher Verbrechen, nicht aber die Schicksale erkennt, die mit Nothwendigkeit aus den Charakteren hervorgehen: der zeigt, daß man das bekannte Sprichwort auch einmal in umgekehrter Weise erfüllen und die Bäume nicht sehen kann vor dem Walde, weil er zu dunkel oder dem Auge zu fern ist.

VII.

Charakteristik des Prinzen.

Prüfen wir also genau, wie sich in unserem Stück die Charaktere zu den Schicksalen verhalten. Der Knoten ist geschlungen und der tragische Gang der Dinge vollständig angelegt, wie der Prinz seine Leidenschaft Marinelli anvertraut und alles, was dieser thun wird, um Emiliens Heirath zu verhindern, ungehört billigt, dann in die Messe eilt, um selbst sein Glück zu versuchen, und dadurch das Gebäude seines Technikers untergräbt. Es ist der

Schritt, der, wie Marinelli sagt, nicht in den Tanz gehörte, so unvermeidlich der Prinz ihn auch thun mußte. „So unvermeidlich!“ Er kennt den Charakter seines Herrn. Diesen unvermeidlichen Schritt, von dem der folgende Verlauf der Dinge abhängt, zu motiviren, war die Aufgabe der Exposition, die Lessing in dem ersten Act mit vollendeter Kunst ausgeführt hat.

In einer Reihe wohl in einander gefügter, poetisch berechneter Scenen wird uns die Individualität des Prinzen so wirkungsvoll und sprechend geschildert, daß wir sie gleichsam erleben; er erscheint in seiner ganzen persönlichen Liebenswürdigkeit und Anmuth, im Zauber einer noch im Herzen bewahrten, noch völlig unverdorbenen Leidenschaft, die er selbst wie eine Art läuternder Umwandlung empfindet. „Behaglicher oder nicht behaglicher, ich bin so besser!“ Mit diesen Worten, die ein unverstellter Ausdruck seiner besseren Natur sind, gewinnt er unsere Theilnahme. Freilich ist dieses Gefühl besser als er selbst, denn er ist wandelbar, wie die Eindrücke der Welt, und seine guten Empfindungen sind schwächer als die begehrlichen. Zugleich erhalten wir den Eindruck eines gebietenden

Herrn, der von seiner fürstlichen Stellung nicht den Beruf, nur den Genuß kennt und nur solche Wohlthaten gern erweist, die seinem Machtgefühl schmeicheln; er ist der Typus eines Fürsten, wie sie im vorigen Jahrhundert die Völker, insbesondere das deutsche, in so vielen üppigen Beispielen auf der Höhe der Gesellschaft zu sehen und zu bewundern gewohnt waren: er fühlt sich nicht als den ersten Diener des Staates, sondern als einen von den Göttern dieser Erde. Wenn sich mit den bezaubernden Eindrücken der Macht noch die der Person vereinigen, wirken diese Erdengötter unwiderstehlich und bestricken selbst edle Gemüther. Ein feuriges Herz, wie die Gräfin Orsina, liebt diesen Prinzen auch um seiner selbst willen und kann mit seiner Untreue das Dasein nicht mehr ertragen.

Eine solche Hingebung von Seiten einer solchen Frau schildert uns die Dichtung nicht umsonst. Dieser Zug soll nicht blos die Gemüthsart der Gräfin charakterisiren, sondern zugleich den persönlichen Zauber des Prinzen Hettore Gonzaga bezeugen. Er hat sie geliebt, bis er Emilia Galotti gesehen. Jetzt ist diese Empfindung erloschen, und jede Erinnerung daran entflammt nur stärker die neue

Gluth, die ihn ergriffen. Von Moment zu Moment wird diese mühsam verhaltene Leidenschaft bis zu dem Ausbruch gesteigert, der den Gang der Tragödie entscheidet.

Es ist die einsame Frühe des Morgens, wo die Eindrücke und Bilder, die uns am tiefsten bewegen, ungestört und mit gesammelter Kraft wirken; der Prinz scheint von einer leidenschaftlichen Unruhe erfüllt, die wohl daran Schuld war, daß er so früh Tag gemacht; er will sich auf andere Gedanken bringen und durch Arbeit zerstreuen. Bittschriften lesen nennt er arbeiten. Damit beginnt das Stück: „Klagen, nichts als Klagen! Bittschriften, nichts als Bittschriften!“ Eine der letzteren trägt den Namen: „Emilia Bruneschi,“ sie hat viel gefordert, sehr viel, „doch sie heißt Emilia. Gewährt!“ Der Name hat magisch gewirkt. „Ich war so ruhig, bild' ich mir ein, so ruhig. — Auf einmal muß eine arme Bruneschi Emilia heißen: weg ist meine Ruhe und alles!“ Mit dem „Arbeiten“ ist es vorbei, jetzt soll ihn eine Morgenfahrt zerstreuen und Marinelli ihn begleiten.

Emilias Bild in der Seele des Prinzen läßt sich nicht verscheuchen, der bloße Klang ihres Namens

bewirkt, daß seine erkünstelte und eingebildete Seelenruhe sofort verschwindet und jene leidenschaftliche Unruhe zurückkehrt, die er vergeblich bemeistern wollte. Jetzt ist sie siegreicher und darum mächtiger und stürmischer als vorher. Die Stimmung der folgenden Scenen ist dadurch bedingt. In diesem Augenblick wird dem Fürsten das Billet der Orsina gebracht: eine Mahnung an die Geliebte von gestern! Er wirft es bei Seite. Hätte er diese Zeilen gelesen, so mußte die Fahrt nach Dosalo unterbleiben und der spätere Plan Marinellis war unmöglich. Aber nichts ist natürlicher, als daß der Prinz in dieser Stimmung den Brief der Orsina nicht liest. „Nun ja, ich habe sie zu lieben geglaubt! Was glaubt man nicht alles! Kann sein, ich habe sie auch wirklich geliebt. Aber ich habe!"

Die leidenschaftliche Neigung wächst durch den Widerstand, den sie erfährt. Das Entzücken, womit ihre Einbildungskraft sich die Schönheit der Geliebten vergegenwärtigt, culminirt, wenn der Enthusiasmus eines Künstlers dieses Entzücken theilt und bestätigt. Auf das Billet der Orsina folgt der Maler mit dem bestellten Bilde der Gräfin, das der Prinz noch vor einem Monat freudig begrüßt

hätte, jetzt aber nur als eine zudringliche Erinnerung an die erloschene Liebe empfängt. So eitel und widerwärtig, wie diese Liebe, erscheint ihm jetzt die Gräfin selbst. Er findet das Bild unendlich geschmeichelt. „Und was sagte das Original?" „Ich bin zufrieden," sagte die Gräfin, „wenn ich nicht häßlicher aussehe." „Nicht häßlicher? O das wahre Original!"*)

Der Contrast steigert die Leidenschaft, die er im Herzen trägt. Immer leuchtender strahlt in

*) Man hat diesen Ausdruck völlig mißverstanden, wenn man ihn so erklärt, als ob der Prinz das Bild häßlich und häßlich genug finde, um der Gräfin zu gleichen: diese will nicht häßlicher aussehen? Ich dächte, sie wäre häßlich genug. „O das wahre Original!" Eine solche Deutung widerstreitet dem Sinn und den Worten des Dichters. Der Prinz findet das Bild „unendlich geschmeichelt", weit schöner als das Original. Die Gräfin war anderer Meinung, sie hält sich für weit schöner als das Bild und tadelt das Werk des Malers mit stolzer höhnischer Miene, indem sie verächtlich sagt: „ich bin zufrieden, wenn ich nicht häßlicher aussehe". Diese Worte einer stolzen, koketten und verletzenden Eitelkeit charakterisiren in den Augen des Prinzen das Wesen der Gräfin. Er will sagen: ich sehe sie vor mir, ich höre sie reden. „O das wahre Original!" Sein Ausruf bezieht sich daher nicht auf das Bild, sondern auf die Orsina selbst und ihr Gebahren, das sich der Ueberdruß des Prinzen nicht abstoßend genug vorstellen kann.

seiner Phantasie das Bild der Emilia Galotti. Da überrascht ihn plötzlich der Maler mit dem Portrait selbst. „Bei Gott, wie aus dem Spiegel gestohlen!“ ruft hingerissen der Prinz. Hier ist nichts idealisirt, nichts geschmeichelt. Im Gegentheil, der Künstler muß bekennen, daß er hinter diesem Originale weit zurückgeblieben sei. „Aber daß ich es weiß, was hier verloren gegangen und wie es verloren gegangen und warum es verloren gehen müssen: darauf bin ich stolz und stolzer, als ich auf alles das bin, was ich nicht verloren gehen lassen. Denn aus jenem erkenne ich mehr als aus diesem, daß ich wirklich ein großer Maler bin, daß es aber meine Hand nicht immer ist.“ „Aber das muß ich Ihnen doch als Maler sagen, mein Prinz: eine von den größten Glückseligkeiten meines Lebens ist es, daß Emilia Galotti mir gesessen. Dieser Kopf, dieses Antlitz, diese Stirn, diese Augen, diese Nase, dieser Mund, dieses Kinn, dieser Hals, diese Brust, dieser Wuchs, dieser ganze Bau sind von der Zeit an mein einziges Studium der weiblichen Schönheit“ *).

---

*) Der Leser wolle die obige Stelle zugleich als ein höchst interessantes Beispiel der Uebereinstimmung zwischen

Diese Worte des ahnungslosen, nur von seinem Ideal ergriffenen Malers müssen Emilia Galotti in den Augen des Prinzen vergöttern. Er möchte allein mit dem Bilde bleiben. Da stört ihn Marinelli, der auf seinen Befehl kommt. Nach einigen gleichgiltigen Worten will ihn der Prinz fortschicken. „Was haben wir Neues, Marinelli?“ Und nun erfährt er als eine Tagesneuigkeit unter anderen: daß Appiani noch heute mit einer gewissen Emilia Galotti sich vermählen wird. „Das kann nicht sein“, ruft der Prinz, als ob er es zu verbieten hätte. „Sie sagten ohnedem eine gewisse Emilia Galotti — eine gewisse. Von der rechten könnte nur ein Narr so sprechen.“ Jetzt muß der

---

Lessing dem Kritiker und Lessing dem Dichter beachten. Die Schönheit der Emilia Galotti wird hier von dem Dichter genau nach der Vorschrift geschildert, die im Laokoon der Kritiker als die wirksamste Art, die körperliche Schönheit poetisch darzustellen, begründet hat: er läßt sie durch den bildenden Künstler schildern. Die bloße Herzählung der einzelnen körperlichen Schönheiten wäre trocken und reizlos. Daß aber der Maler es ist, der mit entzückten Worten die herrliche Erscheinung beschreibt, ganz in ihre Anschauung verloren, das macht die Schilderung so wirkungsvoll und ergreifend.

Diener entgelten, daß seine Neuigkeit den Herrn in die übelste Stimmung gebracht hat. Auf die erschrockene und erstaunte Frage: „Sie sind außer sich, gnädiger Herr. Kennen Sie denn diese Emilia?“ lautet die Antwort so herrisch und zurückweisend als möglich: „Ich habe zu fragen, Marinelli, nicht Er.“ Indessen ändert sich der Ton schnell; nach wenigen Augenblicken weiß Marinelli alles, er ist im geheimsten Vertrauen des Herrn und das willkommene, willfährige Werkzeug seiner verborgensten Wünsche. Die Heirath Emilias soll verhindert werden, Marinelli ist zu allem erbötig; der Prinz billigt alles, ungehört und ungeprüft. Aber kaum ist er allein, so überwältigt ihn seine leidenschaftliche Unruhe, er will sich nicht allein auf den Diener verlassen, nicht dem Spiele desselben alles anvertrauen, das Spiel könnte verloren gehen, er will nicht länger schmachten und seufzen, sondern handeln. Von diesen Vorstellungen getrieben, eilt er in die Messe, um Emilia zu sehen, zu sprechen, zu gewinnen. Kein Staatsgeschäft kann ihn aufhalten, auch nicht das Todesurtheil, von dessen Unterschrift ein Menschenleben abhängt. „Recht gern. Nur her! geschwind.“ Und wie sein Rath mit schwerem Nachdruck wiederholt:

„Es ist ein Todesurtheil!“ antwortet er, übelgelaunt wegen der Hemmung: „Ich höre ja wohl. Es könnte schon geschehen sein. Ich bin eilig.“ Was gilt dieser Leidenschaft ein Todesurtheil? Hatte er doch blind den Mord Appianis genehmigt, als er Marinelli freie Hand ließ. Emilia Galotti ist verlobt; Emilia Bruneschi sinkt in seiner Gunst: es mag jetzt unentschieden bleiben, ob ihre Bitte gewährt ist.

„Ich bin eilig!“ An dieser Eile des Prinzen hängt der Verlauf unserer Tragödie. Ohne diese fortstürmende Leidenschaft, die ihn in die Messe treibt, würde Emilia Galotti in diesem Zeitpunkte nichts von seiner Liebe erfahren und nichts erlebt haben, was der Mutter und ihrem Bräutigam anzuvertrauen war. Marinellis Anschlag wurde ausgeführt und blieb unentdeckt. Wenn der Prinz dieses oder jenes nicht gethan! Mit einem solchen „Wenn“ läßt sich nicht blos Spreu in Gold, sondern jede Tragödie in ein Lustspiel verwandeln. Hätte er anders gehandelt, so würden ihn keine solchen Affecte bewegt haben: dann waren seine Empfindungen nicht diese Leidenschaft und er selbst nicht dieser Charakter, nicht Hettore Gonzaga, so wie Romeo

nicht Romeo hätte sein müssen, wenn er Seelenruhe genug gehabt, um auf sichere Nachrichten von seiner Julia zu warten oder am Sarge derselben mit der Möglichkeit des Scheintodes zu rechnen. Ich vergleiche nicht die Art dieser Charaktere, sondern die Triebkraft ihrer Leidenschaften, die so sind, wie der Prinz von sich sagt: „Ich bin eilig!" Etwas mehr Besonnenheit und Phlegma, etwas weniger Leidenschaft und Feuer: — und die Liebe erlebt keine Tragödien mehr!

VIII.

Charakteristik Emilias. Die Lösung des Problems.

Daß Emilia Galotti ihrem Bräutigam verschweigt, was sie aus eigener Bewegung und richtigem Pflichtgefühl ihm vertrauen wollte, in dem Augenblick verschweigt, der das offenste Vertrauen forderte und nach dem Gange der Begebenheiten der einzige war, worin sie sich aussprechen konnte: diese Unterlassung entscheidet das Schicksal Appianis und hat alle die Folgen, die ihr das Leben völlig entwerthen. Auf das Zureden der Mutter verbirgt

sie dem Manne, dem sie sich angelobt hat, dem sie für immer gehört und aus voller Neigung gehören will, etwas, das dieser Mann erfahren, von ihr und jetzt erfahren mußte. Wider die Stimme des eigenen Herzens unterdrückt sie das Vertrauen, zu dem ihr richtiges Gefühl sie drängt. „Aber nicht, meine Mutter? Der Graf muß es wissen. Ihm muß ich es sagen?“ Eifrig widerräth es die Mutter: „Um alle Welt nicht! Wozu? Warum? Willst du für nichts und wieder nichts ihn unruhig machen?“ Sie giebt ihr Gründe, die auf den Charakter Appianis wenig passen: die Huldigungen des Prinzen könnten dem Liebhaber schmeicheln und später die Eifersucht des Gemahls erregen. Emilia ist nicht überzeugt, sie hört noch immer die Mahnung ihres Herzens. „Sie wissen, meine Mutter, wie gern ich Ihren besseren Einsichten mich in allem unterwerfe. Aber, wenn er es von einem anderen erführe, daß der Prinz mich heute gesprochen? Würde mein Verschweigen nicht früh oder spät seine Unruhe vermehren? Ich dächte doch, ich behielte lieber vor ihm nichts auf dem Herzen“. Diese so richtig empfundenen, so treffenden Beweggründe nennt die Mutter eine „verliebte Schwachheit“ und

behandelt sie als einen Mangel an Einsicht, der ihr kindisch erscheint. „Nein, durchaus nicht, meine Tochter! Sag' ihm nichts. Laß ihn nichts merken!" Und die Tochter, gewöhnt, die mütterlichen Einsichten für die besten zu halten, giebt nach, überzeugt, daß ihre Beweggründe thöricht, ihre Befürchtungen grundlos waren. „Was für ein albernes, furchtsames Ding ich bin!" „Nun ja, meine Mutter! Ich habe keinen Willen gegen den Ihrigen."

Etwas weniger von diesem kindlichen Gehorsam, von diesem unbedingten kindlichen Vertrauen, das soviel größer ist, als ihre Zuversicht zu sich selbst, etwas weniger Kind, und sie folgte der eigenen Stimme: Appiani erfuhr alles, und der Anschlag Marinellis war umsonst. Aber etwas weniger Kind — und Emilia Galotti ist nicht mehr Emilia Galotti: sie ist nicht mehr die Erscheinung, deren Schönheit im Einklange mit ihrer kindlichen Natur voller Unschuld und Heiterkeit den Maler bezaubert, Appianis Herz gewinnt, die Phantasie des Prinzen entzündet; es ist nicht mehr die Emilia nach dem Worte des Malers: „Wie, mein Prinz, Sie kennen diesen Engel?"

Das erste Wort, das wir von ihrer Lippe vernehmen, enthüllt uns sogleich einen der Grundzüge ihres Wesens, der ihren Charakter bestimmt und in ihr Schicksal eingreift. Nach jener Scene, die sie in der Kirche erlebt hat, eilt sie nach Hause, in angstvoller Verwirrung, von Furcht betäubt, wähnend, sie höre hinter sich die Schritte des Verfolgers. Wie sie die Mutter erblickt, ruft sie aus: „Wohl mir! Wohl mir! Nun bin ich in Sicherheit."

Daß sie die Liebesgeständnisse des Prinzen angehört hat, anhören mußte und ihren guten Engel umsonst angefleht, sie mit Taubheit, wenn auch für immer, zu schlagen, empfindet das fromme Kind als eine Schuld wider Willen, als eine „Mitschuld an fremdem Laster". Das Wort der Mutter beruhigt und erleichtert sie. Wie diese ihr sagt, daß sie die Sache viel zu ernsthaft empfunden habe, wenn sie nichtige Huldigungen oder Galanterien für leidenschaftliche Betheurungen genommen, athmet sie auf, und ihre kindliche Heiterkeit kehrt zurück. „O meine Mutter! so müßte ich mir mit meiner Furcht vollends lächerlich vorkommen! Nun soll er gewiß nichts davon erfahren, mein guter Appiani!" — Hätte Emilia eine Empfindung für den Prinzen; die auch

nur im mindesten den Keim einer Leidenschaft enthielte, so würden die Versicherungen der Mutter, daß seine Huldigungen leere Höflichkeiten waren, sie nicht erleichtern, als ob eine Centnerlast von ihr genommen wäre, sondern schmerzlich enttäuschen; sie hätte dann jene leidenschaftlichen Betheurungen, die sie gehört, auch nimmermehr als „fremdes Laster" bezeichnet, „das uns wider unsern Willen zu Mitschuldigen machen kann". Darin liegt der vollkommenste und bündigste Beweis, daß jede Andichtung einer solchen Regung, die Emilia Galotti für den Prinzen empfinden soll, dem Dichter selbst und seinem Werk gänzlich fremd ist und auf das Aeußerste widerstreitet.

Indessen wäre Emilia nicht die kindliche, harmlose und phantasievolle Natur, wenn die Eindrücke der Welt nicht eine große Macht auf sie ausüben könnten, die ungewöhnlichen und ersten Eindrücke der großen und glänzenden Welt! Sie hat diese Erfahrung im Hause Grimaldi gemacht, wo sie jene große und glänzende Welt zum erstenmal sah, und der Prinz, von ihrer Erscheinung gefesselt, ihr seine Huldigungen widmete. Die mütterliche Eitelkeit hat die fürstliche Auszeichnung der Tochter mit harmloser Freude

gesehen. Emilia hat Eindrücke empfangen, die durch das mütterliche Wohlgefallen verstärkt wurden, denn sie sieht mit den Augen der Mutter, Eindrücke, vor denen die väterliche Erziehung sie bewahrt wissen wollte, und sie empfindet auch in der Seele des Vaters. So entsteht in der Stille ihres Gemüths der erste Widerstreit weltlicher und frommer Empfindungen: „Es erhob sich so mancher Tumult in meiner Seele, den die strengsten Uebungen der Religion kaum in Wochen besänftigen konnten." Hier ist von keinem leidenschaftlich, sondern kindlich empfundenen Conflict die Rede, der auf kindlich fromme Art gebüßt und beschwichtigt sein will. Sie hat erlebt, daß die Zauber der Welt sie bestricken können: darin besteht die Macht der Verführung, die sie fürchtet. Es war zunächst eine unbestimmte Furcht, die den Feind und die Gefahr nicht deutlich sieht, sondern als jene unheimliche Macht weltlicher Lockung empfindet, vor der das väterliche Wort und die Mahnungen der Religion sie stets gewarnt haben. Aber als Emilia in ihrer letzten Stunde dem Vater jenes Bekenntniß macht, steht, was sie fürchtet, mit erschreckender Klarheit vor ihrer Seele. Was fürchtet sie? Was hat sie erlebt,

das ihr eine so unerschütterliche Furcht vor dem Leben einflößen konnte? Wir müssen, um diese Frage zu lösen, aus der Natur ihrer Empfindung und ihres Charakters auf den erlebten Gang der Dinge zurückblicken.

An jenem Abend im Hause Grimaldi war die Leidenschaft des Prinzen entstanden, woraus Frevel über Frevel hervorgegangen sind: die Entweihung, der Meuchelmord und die Entführung! Und Emilia Galotti konnte die Eindrücke jenes Abends wie einen lockenden Zauber empfinden und in sich fortwirken lassen! Der Prinz hat ihr seine Leidenschaft gestanden, und sie konnte auf den Rath der Mutter, ein zu folgsames und nachgiebiges Kind, ihrem Bräutigam alles verschweigen, froh, daß sie im Vertrauen auf die mütterliche Einsicht jene verhängißvolle Begegnung für zu geringfügig halten durfte, um darüber zu reden. Sie hat geschwiegen; der Tod Appianis und ihre Entführung sind die Folgen. „Der Graf ist todt, und warum er todt ist! warum!“ Jetzt ist sie in der Hand des Räubers, und es hat noch eben im Schlosse Dosalo einen Augenblick gegeben, der sie zu den Füßen des Prinzen sah, um Rettung und Schonung flehend,

noch nicht wissend, daß der Bräutigam erschlagen liegt, noch nicht ahnend, daß der Mann, vor dem sie niederfällt, ihr Entführer ist, der den Mord Appianis geschehen ließ. Nun ist ihr alles enthüllt, und sie erkennt den Abgrund, vor dem sie steht, und bis wohin eine Verblendung, die sie als Schuld empfinden muß, sie geführt hat. Ein einziges Mal hat sie in das glänzende Leben geblickt, das ihr lockend und herrlich entgegenstrahlte, sie war wie geblendet und brauchte Zeit, um durch ihre Frömmigkeit den ersten Aufruhr ihrer Phantasie zu bekämpfen. An ihrem Hochzeitsmorgen, mitten in der Andacht des des Gebets, muß sie erleben, daß die Flamme einer glühenden, sündhaften Leidenschaft nach ihr züngelt; entsetzt flieht sie zur Mutter und läßt sich glauben machen, daß es keine Flamme, nur ein paar flüchtige Funken aus der Girandola der glänzenden Welt waren. Sie schweigt und läßt das Feuer den Weg des Verderbens gehen. Plötzlich verwandelt sich die lachende Welt vor ihren Augen in einen Pfuhl von Verbrechen, in eine Hölle, die nach ihr greift. Ihr Selbstvertrauen ist bis ins Innerste erschüttert. Es könnte ja sein, daß diese Hölle sich wieder in eine lachende Welt verwandelt,

die sie von neuem entzückt, wie an jenem Abend im Hause Grimaldi: dann ist sie nicht mehr ein unschuldiges Kind, sondern ein verlorenes Geschöpf! Und in dieses Haus soll sie zurückkehren! Nach der ersten Erfahrung, die sie an sich selbst gemacht hat, hält sie jetzt sich nicht für gerüstet und fähig, eine zweite Probe zu bestehen. „Ich habe Blut, mein Vater, so jugendliches, so warmes Blut als eine. Auch meine Sinne sind Sinne. Ich stehe für nichts. Ich bin für nichts gut. Ich kenne das Haus der Grimaldi. Es ist das Haus der Freude.“ Hier nach dem Erlebten noch einmal einen Moment der Freude zu erleben, erscheint ihr als der Verlust ihrer Seligkeit. Die Jugend ist kein Wächter der Sinne. Dies ist die Furcht, die sie befällt, und die sich nimmermehr erfüllen soll. „Sie ist die Furchtsamste und die Entschlossenste ihres Geschlechts,“ sagt ihre Mutter: „Ihrer ersten Eindrücke nie mächtig, aber nach der geringsten Ueberlegung in alles sich findend und auf alles gefaßt.“ Keinen Schritt in das Haus Grimaldi! Als sie diesen Namen hört, erst in diesem Moment kommt ihr der Entschluß zu sterben mit unwiderstehlicher Gewalt, es gilt die Rettung der Seele von dem Verderben auf ewig.

„Nichts Schlimmeres zu vermeiden, sprangen Tausende in die Fluthen und sind Heilige! — Geben Sie mir, mein Vater, geben Sie mir diesen Dolch".

Emilia Galotti sieht sich in einer so drangvollen Lage, daß ihr der freiwillige Tod als der einzige Ausweg, als die einzige Möglichkeit ihrer Seelenrettung und darum als eine religiöse Pflichterfüllung erscheint. Es ist für uns so wenig, als für sie selbst, eine zu erörternde Frage: ob sie Recht hat, ob ihre Vorstellung kirchlich correct ist oder nicht? Es ist ihr persönlicher Glaube, der in diesem Moment, wo sie keine irdische Hülfe mehr sieht, mit unwiderstehlicher Gewalt ihren Willen ergreift und ihr zuruft: „In einer solchen Gefahr gibt es nur eine solche Rettung! Flüchte deine Seele zu Gott!" Ich sage ausdrücklich: in diesem Moment, der nach allen vorhergehenden die Situation dergestalt verengt hat, daß jede andere Lösung ausgeschlossen scheint und scheinen muß. Man beachte wohl die Präcision meines Ausdrucks und lasse sich dieselbe in der Beurtheilung unserer gesammten Tragödie zur durchgängigen Richtschnur dienen. Wenn in der Kette des tragischen Causalnexus überall das Ungefähr ausgeschlossen sein und alles so geschehen

soll, daß es nicht anders geschehen konnte: so muß auch jede tragische Handlung ihren genau bestimmten Zeitpunkt haben. Was nicht jetzt geschieht, unterbleibt für immer; der einmal verlorene Moment ist unwiederbringlich verloren. Was geschieht, geschieht jetzt oder nie! Jeder Moment ist gekettet an die vorhergehenden und bindet die folgenden. Es gibt in der Tragödie keine Opportunität, keine so bedächtige Wahl und günstige Lage der Zeitpunkte, daß alle schlimmen Folgen der Handlungen weislich verhütet werden: keine Zeitpunkte, die man erwartet, wie die bequemen Spaziergänger das gute Wetter. Die tragischen Leidenschaften gehen nicht spazieren, sie sind eilig und haben keine Zeit zu verlieren, wie der Prinz das Todesurtheil ungelesen unterschreiben will, um schneller in Emiliens Nähe zu sein. Die Zeit in der Tragödie ist furchtbar, wie das Schicksal selbst, und ich kenne kein Trauerspiel, worin mir diese Furchtbarkeit so eingeleuchtet hätte, wie hier, keines, worin jede Handlung und jede Unterlassung so wie hier an ihren Zeitpunkt gekettet wäre. Dies gilt auch von dem Moment, worin Emilia den Entschluß zu sterben faßt; auch von dem Augenblick, worin Odoardo sie tödtet.

Dadurch wird die Nothwendigkeit der Handlungen nicht abgemindert, sondern in Wahrheit erst vollendet.

Lessing hat uns den Charakter seiner Emilia Galotti dadurch so wahr und rührend geschildert, daß er ihre Natur und Gemüthsart noch so kindlich und in einem gewissen Sinne unentfaltet sein läßt. Etwas mehr Welterfahrung, und sie würde die ersten Eindrücke leichter bewältigen und die Versuchungen der Welt weniger fürchten, aber dann wäre sie nicht mehr Emilia Galotti, nicht mehr, wie der Maler sagt: „dieser Engel". Darum durfte der weise Dichter ihr auch nur einen eng bemessenen dramatischen Spielraum gewähren: sie erscheint nur in wenigen Auftritten, in keinem einzigen Monolog, worin sich innere Vorgänge und Seelenkämpfe verrathen könnten, die eine größere Macht und Freiheit der Reflexion, eine größere Selbständigkeit eigenen inneren Lebens voraussetzen würden, als Emilia Galotti hat und haben darf. In ihrem Gemüth ist nichts verborgen, was sich nur in einem Selbstgespräche offenbaren ließe. Am wenigsten eine Leidenschaft für den Prinzen! Die hingeworfene Bemerkung Goethes

hätte man in diesem Fall nicht zur Weisung nehmen und in Commentaren ausbeuten sollen, die aus dem Trauerspiel Lessings einen elenden Roman und aus der Emilia Galotti eine Figur machen, die wie der erste verunglückte Versuch zur Erfindung einer sogenannten problematischen Natur aussieht. Nichts ist falscher. Eine problematische Natur erlebt keine solche Tragödie, ist kein solcher Charakter, hat keine solche Furcht und keine solche Entschlossenheit! Dazu gehört eine einfache, den Familientugenden nicht entwachsene, im Glauben und in der Pietät festgewurzelte Sinnesart, die im Conflict mit dem Verderben der Welt sich behauptet und lieber im Arm des Vaters sterben, als von den Wurzeln ihres Daseins losgerissen sein will.

Hören wir doch Lessing selbst, wie er sich über den Charakter der Emilia Galotti brieflich seinem Bruder gegenüber äußert, der in der Titelrolle des Stückes (zwar keine Leidenschaft für den Prinzen entdeckt, aber) den Mangel an dramatischer Thatkraft und besonders an zeitgemäßer Aufklärung gerügt hatte: was werden zu einer solchen Frömmigkeit noch dazu katholischer Art die Berliner sagen? Uebrigens kannte der Bruder damals noch

nicht den Schluß der Tragödie und nahm seinen Tadel zurück, als er denselben gelesen. Der Dichter erwiderte: „Weil das Stück Emilia heißt, ist es darum mein Vorsatz gewesen, Emilien zu dem hervorstechendsten oder auch nur zu einem hervorstechenden Charakter zu machen? Ganz und gar nicht". „Die jungfräulichen Heroinen und Philosophinnen sind gar nicht nach meinem Geschmack. Ich kenne an einem unverheiratheten Mädchen keine höheren Tugenden, als Frömmigkeit und Gehorsam".

Diese Tugenden sind es, die Emilia Galotti so furchtsam und so entschlossen, so willensschwach und so willensstark machen: so schwach, daß sie, „der ersten Eindrücke nie mächtig", zu einem geringen Widerstande die Kraft nicht findet; so stark, daß sie die Kraft zu dem letzten und äußersten Widerstande, die Kraft zu sterben, nicht erst sucht, sondern besitzt. Das Kind, das zuerst keinen anderen Willen hat, als den der Mutter, vermag zuletzt den des so viel stärkeren Vaters zu bewegen und dem ihrigen zu unterwerfen: ihrem Willen, den keine Macht dazu bringen soll, in eine Welt zurückzukehren, deren verlockende Eindrücke sie ein Mal empfunden, deren innerste Ver-

dorbenheit sie erlebt und völlig erkannt hat. Und dies wäre keine Tragödie, die ganze Seele zu erschüttern?

„Wohl mir! Wohl mir! Nun bin ich in Sicherheit!" — ist der erste Ausruf, womit sie erscheint und in die Arme der Mutter stürzt. Wohl mir! Wohl mir! Nun bin ich in Sicherheit: das ist ihr letzter Gedanke, wie sie die väterliche Hand küßt, die ihr den Tod gegeben und die Rose gebrochen hat, ehe der Sturm sie entblättert.